

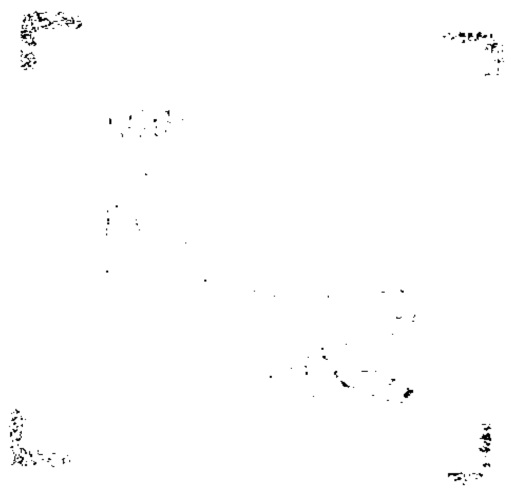
BBC 音乐导读 18

海顿 钢琴奏鸣曲

Haydn Piano Sonatas

John McCabe 著

王 恩 冕 　译



花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

海顿：钢琴奏鸣曲/（英）麦克凯布（McCade，J.）著；王恩冕译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 18 册）
ISBN 7-80611-656-7

Ⅰ.海… Ⅱ.①麦… ②王… Ⅲ.海顿，F.（1732～1809）-钢琴-奏鸣曲-音乐欣赏 Ⅳ.J624.17

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26090 号

BBC 音乐导读 18

海顿：钢琴奏鸣曲

John McCabe 著　王恩冕译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　5.625 印张　91 千字　1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：9.70 元

ISBN 7-80611-656-7/G・49



目 录

导 言

在海顿（Haydn）的整个音乐生涯中，从他从事作曲的最初年月到他六十二岁时第二次造访伦敦（1794～1795年）期间，都不断有钢琴奏鸣曲问世。所以，即使这些曲子不能代表他最后十年所作的音乐，但也确实表现了他作为作曲家直至那一时期所取得的巨大进展。这些奏鸣曲能说明这一点，比起他自始至终创作并成为保留节目一部分的另外两种音乐体裁——交响曲和弦乐四重奏，也许做不到那么明确，在数量上也无法相比，但它们相当生动逼真地做到了这一点。因为它们往往能显现出海顿风格变化的某些方面，而在他的其他类型的作品中就不那么容易发现它们。人们经常说，一位真正感觉敏锐的作曲家的标志是，他的乐思产生于他所运用的媒体，因而作曲家为管弦乐写的音乐，在风格上就会比为弦乐四重奏、键盘乐独奏或合唱所写的音乐略有区别。哪个作曲家也比不上海顿能成功地说明这一理论的

正确了。他的作品几乎总是能与所用的媒体相协调，而且，若是把它们改换一下配器，其中的精华部分就会几乎不可避免地有所损失。(《临终七言》〔The Seven Last Words〕存在好几种体裁，有合唱形式、管弦乐形式及弦乐四重奏形式，甚至被人改编为键盘乐并得到海顿的认可，但是这一事实也难以推翻上述的判断，因为这部作品就其性质而言，与他创作的其他任何作品都是完全不同的。)

在本书的研究过程中，我偶尔提到海顿的奏鸣曲受到忽略，这是一个遗憾，因为我觉得这一忽略难以理解。由大师创作的这么一大批杰出、迷人的作品竟然被演奏者们故意置之不理，而且经常被误解，这几乎是绝无仅有的现象。因此，我试图给这些作品一个准确的介绍，对于每部作品都分别加以描述，以期将其放到它的环境当中，这既包括当时海顿的创作环境，也包括它似乎适合的现代世界。有些话题似乎超出了这本简短的概览的范围，如讨论所使用的乐器便是这样的话题之一，尽管只有几处谈到了它。不过，我应当表明我本人想在现代钢琴上弹奏这些作品的强烈欲望，因为我觉得只有这时我们才能真正听到音乐，可以说，还能了解到它所源自的传统，它曾帮助建立的传统，甚至是它引入的传

统；海顿在他的键盘乐作品中比任何其他的大作曲家都更全面地表现了从早期乐器到钢琴的变迁。在大体上是同时代的乐器（或现代复制品）上演奏这些作品，如同放在玻璃罩子下向人陈列一样，这种作法很吸引人，而且往往给人启发，但对我来说，把作品过于固执地滞留在它所处的时代，可能使其重要意义受到局限。我知道存在不同的论点，也常常能理解这些论点言之有理，但是我把这一点视为最重要的。我希望与我的观点相左的人仍然能从这本书中找到一些他们感兴趣的地方。

另外一个对本书来说过大的相关话题是奏鸣曲及这一曲式的起源问题。在这本导读中，只要有合适的时机，我就会提及过去及现在与这些作品有关的传统。我希望以此描绘出奏鸣曲的风格上的来龙去脉，对每一部作品都分别加以阐述。读者们若要看到对奏鸣曲作为一种古典主义现象的基本背景的全盘描述，只能另就高明了，比如马修斯（Denis Matthews）为“BBC 音乐导读”撰写的《贝多芬钢琴奏鸣曲》（Beethoven Piano Sonatas）一书（作于 1967 年）在这方面有深具价值的介绍；休斯（Rosemary Hughes）在为导读丛书写的《海顿弦乐四重奏》（Haydn String Quartets）（作于 1966 年）中则对奏鸣曲式的种种问题作了极其重要的阐

述。要想作更深入的研究，纽曼（William S. Newman）的巨著《古典主义时期的奏鸣曲》（The Sonata in the Classic Era，北卡罗莱纳大学出版社，1963 年出版）非读不可。在本书中我不止一次地提到罗宾斯·兰登（H. C. Robbins Landon）的五卷大作《海顿：生平与作品》（Haydn：Chronicle and Works），该书是泰晤士与哈得逊公司在七十年代出版，各卷的标题如下：（1）最初的岁月 1732 ~ 1765，（2）海顿在埃斯泰哈查宫内 1760 ~ 1790，（3）海顿在英国 1791 ~ 1795，（4）“创作”的年代 1796 ~ 1800，（5）晚年 1801 ~ 1709。这部著作是想深入了解海顿的生平和作品细节琐事的人的必读之书，也是罗宾斯·兰登对他所钟爱的作曲家所做研究的全面总结。

对这些奏鸣曲进行编号是个争论不休的问题。在由克里斯塔·兰登（Christa Landon）编辑、由普及出版社作为“维也纳原作谱”于六十年代出版的版本，一问世便成为现有版本中最精良也是最有价值的版本。在此之前，人们一直使用由霍博肯（Anthony van Hoboken）编纂的、由萧特出版公司于 1957 年出版的作品目录中提供的（五十二首奏鸣曲）编号，并把它当作完整的目录。而这个目录取自由帕斯勒（Carl Päsler）所编的，

于1918年出版的布赖特科普夫与黑特尔公司版本，因而后来被称作帕斯勒/霍博肯版。克里斯塔·兰登版中列出了六十二首奏鸣曲，其中对排列顺序及目录的实际内容均作了一些改动，依据的是自从帕斯勒发表了他编写的、以年代先后排列的目录并被霍博肯采用后，人们做出的许多新发现。本书所用的编号均冠从字母L，以表示采用的是克里斯塔·兰登的版本，我还把帕斯勒/霍博肯编号放在标号里，前面标以“Hob”字样，置于兰登编号之后。在霍博肯的目录中，奏鸣曲归于XVI类（正如交响曲是第1类一样）。我一直认为，从听众的角度来看，类似《g小调奏鸣曲》（XVI/44）的编码，非但说明不了多少问题，反而让人望之却步。我希望有那么一天，《g小调奏鸣曲》（L.32）这个标题如同为莫扎特编制的《a小调奏鸣曲》（K.310）一样家喻户晓。

很少有作曲家像海顿那样一生经历了如此巨大的音乐界的剧变，至少在十八世纪是如此。海顿从小受到的是教会传统的教育和带有强烈的古风成分的高尚巴洛克（the High Baroque）娱乐音乐的熏陶（在他年轻的时候，帕莱斯特里那〔Palestrina〕的教会音乐仍然是宗教界的一个不可或缺、生气勃勃的组成部分）。他在青年时代

目睹了音乐逐渐从伟大的富于表现力和主观性的时代转向稍稍逊之的维也纳古典主义传统繁荣时期，而死于浪漫主义发祥之时。能够以无穷的智慧和悟性来应付这场剧变，其本身就是一大成就——想想看，海顿到了晚年还向亨德尔（Handel）的神剧学习并从中获得灵感，他不但尝试创作神剧，而且还写出了两部跻身最伟大的神剧杰作的《创世纪》（The Creation）和《四季》（The Seasons），却丝毫没有失去他本人鲜明的音乐个性。这是他性格力量和远见卓识的一座丰碑。整体而言，海顿的奏鸣曲也许地位不那么重要，但是它们反映了海顿艺术发展过程中许多引人注目的侧面，而且，其中包括了数量远超过人们所普遍知道的一流作品。它们还反映了作曲家的崇高人性，不管是以多么平淡的形式表现出来的。这一音乐技巧与表现的宝藏是取之不尽的。

早期奏鸣曲(一)L.1～12

对海顿最早创作的几部奏鸣曲作出评价，有一个很大的困难，对于某些后来的作品也是如此，那就是缺少十分可靠的资料来源。克里斯塔·兰登版的头三首，连同第十三首，出处见于1766年的广告，说是在布赖特科普夫公司可买到这几首奏鸣曲原稿的复制品；但是，早期奏鸣曲中的乐章也出现在一些早期钢琴三重奏中(而且还有一处出现在一首上低音维奥尔琴〔baryton〕三重奏中)。第四首的终乐章也作为第五首的第一乐章出现，这一事实支持了罗宾斯·兰登的设想（见《生平与作品》第一卷)，即早期奏鸣曲和三重奏中的某些单个的乐章（可能原先就是单乐章，是为学生而作的“功课”，后来被放到一起就成了奏鸣曲或者三重奏曲，海顿有时这样做，他的朋友、学生或者确实还有一些聪明的维也纳抄谱人有时也这样做……作曲家也许以某种形式准许他们出于商业目的从艺术上加工处理这些作品)。

的确，许多这类早期奏鸣曲带有一种教学的性质——它们有时候就是美妙动人的音乐教学课程的典范。事实上，费德尔（Feder）在他的版本（由亨乐公司出版）中，就把前十八首奏鸣曲分成了两类："九首早期初级奏鸣曲"（即为学生或业余爱好者写的作品）和"九首早期奏鸣曲"（即为职业乐手写的作品）。第一类作品包括兰登版中的第10、2、1、3、6、4、7、14和九首，第二类包括兰登版的第8、12、15、16、13、11、17、18首以及被兰登遗漏的降E大调作品——霍博肯版的第十六首（Hob.16）。这些曲子尽管在处理结构与和声进行方面显得不那么成熟，但是它们确确实实表明了海顿与他同时代人的共同点，以及当时还处于萌芽阶段而后来在他的奏鸣曲中得以惊人发展的部分要素。

《G大调第1号奏鸣曲》（Hob.8）是当时所作的几个不同典型乐章中的一个。它不同寻常之处在于有四个乐章（只有第十三首——同样也在"露天的"〔open-air〕G大调中——也有四个乐章），其中第一乐章是真正的——即使是微型的——奏鸣曲曲式。开头的主题坚定、率直得可爱，它含有几个适合作不同方式展开的成分，尤其是第一小节中的附点节奏和简洁的琶音式特点

(从普通和弦的音中创造出起始主题，使这一风格得以发扬光大的应归功于曼海姆派交响曲作曲家们)，以及在第三、四小节中的附加三连音——其低音部只是以基本调性与和声结构简单地构成。

在第二主题开展之前根本没有过渡部分（见谱例1(a) 第八小节)，其特征是，通过其与右手弱拍重复音符的对比，给原先似乎是纯粹泛音的低音线条增加了几分旋律感。这个长度为十小节的简单的发展部主要与第二主题中的弱拍音符和第一主题中的附加三连音相关，间或有一个附点节奏提醒我们记起第一小节，或者对呈示部小尾声中的音阶乐句来一个有趣的转位（见谱例1(b) 和 (c))。也许有一点不足的是，在再现部中对第一主题几乎丝毫不差的重复导致了生硬地回归到第二主题的主调的现象；尽管如此，这首优雅的小段子虽说简单，却包含了海顿固有思想的某些种子。

谱例 1 (a)

Allegro

(mf)

tr

tr

3

(p)

(b)

3

tr
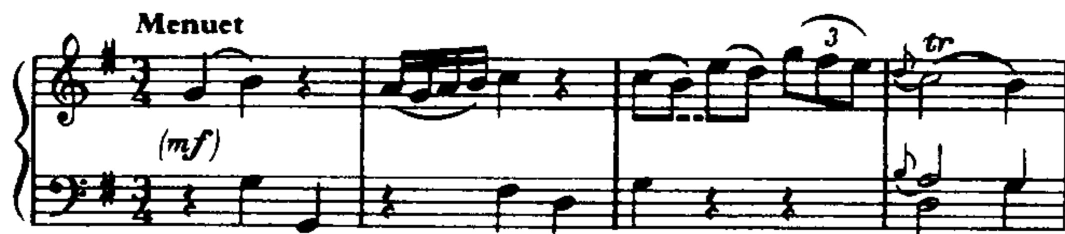
(mf)

(c)

(tr)

海顿受益于瓦根塞尔（Wagenseil)、小罗伊特（J. G. Reutter）和加卢皮（Galuppi）等人，这方面罗宾斯·兰登的《生平与作品》第一卷已有详述，限于篇幅，这里就不多费笔墨了。有一点值得提出，那就是他在技巧上有一方面从瓦根塞尔那里受益匪浅，即精心运用一些装饰性成分，以此形成旋律风格的一个显著部分。在谱例1（a）中，第三、四小节里的附加三连音仅仅是一个回音（turn)，却仔细地写出来以表明它的作用，即是该旋律思想的一个重要的组成部分。这个快板部分还揭示了海顿技艺的根本动机之特性。随后的小步舞曲（不带三声中段〔trio section〕引出了那些长音列乐章，在这些乐章中，他的小步舞曲风格向两个不同的方向发展：一个发展成过去被认为是贝多芬首创的快速诙谐曲，另一个仍然保留了四平八稳的小步舞曲风格，但又以不同的方式丰富、修改和发展了小步舞曲。这个例子一目了然，但在最初四小节中仍可以看出海顿在旋律线条使用了他惯用的休止符（低音的目的有二，一是揭示完整和声，二是使音乐向前进行)，还可以看出第二小节中右手乐句的装饰特征以及第三小节中他所钟爱的三连音音型：

谱例 2



在这个分为两部分的乐章开始部，有一个令人吃惊但又愉快的转调（转为 a 小调），这一手法在第三乐章第二部分的开始部再次运用，而且更富于表现力。这个抒情行板（像所有乐章一样，均为 G 大调）的前半部分较简单、旋律性更强些，与一组动机相对，这部分是真正的“旋律”，它胜过回归到通奏低音（continuo）传统的、听上去有点像巴洛克式的“行走低音”（walking bass），而后半部分在旋律上稍欠持续性，但更为展开。该作品以一段 3/8 拍轻快的快板圆满结束，快板中一半以上完全在中央 C 之上，这是海顿乐于利用键盘的特殊音区的一个早期例证。

三个乐章的《C 大调第 2 号奏鸣曲》（Hob.7）也有几处值得注意。一开始的中速快板由三个连续的决定性和弦向外引出，长度只有二十三个小节（第一号的第一乐章长度是四十四小节），而且，这一回小步舞曲再次放在第二的位置上，不过它仍然有一个三声中段。既然

该小步舞曲除了有一段抒情的四小节与一个稍具军伍特色的乐句并列之外，本身并没有什么特别值得注意之处，三声中段的作用就十分重要了。这首奏鸣曲为c小调，尽管在调号上只有两个降号，它却有一种新的表现力，甚至有点哀婉，海顿运用三度音阶（scalic third）所产生的黯淡色调强调了这一点——右手的几个下行三度乐句尤其使人感觉到这一点，另外还有几处较为出色的半音体系（尤其是在后半部分，海顿巧妙地暗示了那种大调与小调的歧异性，连当代的调性作曲家都为之倾倒）。最后的快板是3/8拍的，它与前面的部分没什么不同，只是更开阔、更有点炫技的意味——特别值得注意的是一个三小节乐句，包含几个左手分解八度，在无伴奏情况下向上进行（有些像一段缺失的旋律的伴奏部分）。乐句结构的灵活性尤为明显地出现在起始主题（它有两个三小节乐句）和第二部分的开始部（它本身就是一种平稳的展开，开头是两个六小节乐句，每句的组成是二加四）中。

辉煌的《F大调第3号奏鸣曲》（Hob.9）也有三个乐章，尽管在规模上并不比前一首明显地稍大些，但在技巧上更显娴熟，还带有几分咄咄逼人的气派。这一点在开始的行板上最为显著，表现在更多地运用低音八度

和更宽的低音音域上。从形式上看，这一首当中的呈示部是海顿典型奏鸣曲呈示部结构的早期例证：起始主题，“扩展部分”逐渐建立起属调，然后是属调结束部分。这段比例均匀但又令人印象至深的音乐行之甚远，而且具有这类特点的某些内容给后面的小步舞曲和三声中段注入了活力。在这里正是小步舞曲有一个四小节小调部分，尽管简单明了，却增加了乐曲的敏感性，同时，更抒情些的降 B 大调三声中段则表现了对织体丰满的强烈意识，而这种丰满的织体（texture）是通过精确判断出来的间隔而产生的。乐曲终乐章巧妙而又机智，它的标题意义很重要，是一个标有诙谐曲（scherzo）字样的快板。这个源自蒙特威尔第（Monteverdi）的《音乐玩笑》(Scherzi Musicale)和德语单词 Scherz(玩笑)的标题，在海顿后期和贝多芬的一些交响曲乐章以及肖邦的一些钢琴作品中，含义就不同了。像在别处一样，海顿写了一个两拍的诙谐曲——此处尚无迹象表明他把小步舞曲向这种风格特征发展。它短小欢快——如果演奏者不是响亮地结束它，而是轻柔地、相当精致纤细地弹奏出最后一个乐句，就像要让观众感到意外而格外注意聆听那样，那么其中的妙趣就突出了。

《第 4 号》和《第 5 号奏鸣曲》有一个乐章是相同

的，这一点早已被人注意到了。**（G 大调第 4 号）**作品被帕斯勒略去了（在霍氏那里它的编号为 XVI/G1），但更令人可信的是，这两首曲子实为一体。它原名为嬉游曲（像许多早期奏鸣曲那样），开始是一大段快板。七小节的轻快的第一主题之后是一个有关系的五小节乐句，转为属调以形成第二主题，它显然是第一主题的变体：

谱例 3（a）

Allegro

谱例 3（b）

这一乐章长达八十小节，由一个发展部分加以扩展，广阔运用了比较显而易见的模进形式，外加一个短小的评断，其中谱例 3 所示的上拍下行音阶被转到左手并用模进形式处理之。其中的小步舞曲和三声中段是如此堂皇以致它们稍带喜剧意味，由于左手的几个具有巴松管效果的分解八度，使之在小步舞曲中更为加强。C 大调三
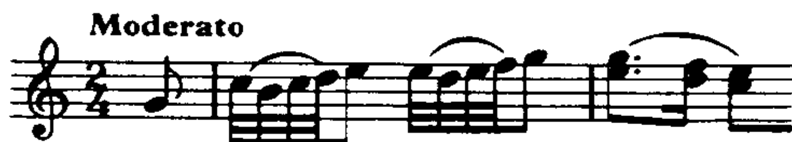
声中段则更加松散，充满休止符，使这一装饰手段（弹奏者在反复时可能有所变化）作为一个关键旋律要素而承担了格外重要的作用。终乐章为一短小、明快的3/8拍急板，在性质上它无疑又是一支诙谐曲——它也有一个三声中段（是g小调），而对作为主要部分的G大调则加以反复。第二和第三乐章中三声中段前半部分的最终乐曲实际上是一模一样的，只是在调性和情绪上有所不同。

正是这支奏鸣曲的终乐章又成为《第5号奏鸣曲》（Hob.11）的起始部分，尽管它远远不像是一个第一乐章。处于这种位置上，它甚至显得不那么迷人了，而且又被随后的g小调（六十三小节长的）行板在分量上所压倒。这个过分简单的曲子运用模进和左手的延留来加强效果，而且，尽管它在乐谱上显得坚定、步履沉重，在演奏时它却会带有一种弥漫开来的忧思情绪。像是要排除这种情绪似的，G大调小步舞曲以一个带有明显的农民舞曲特点的八度曲调突如其来却又毫不迟疑地开始了。然而，特别值得一提的是其中的b小调三声中段，因为它的乐句长短不一，极其灵活多变。第一部分有七个小节外加四小节——乐曲被赋予一种流动性，这是由于第一小节有效地起了向第二小节过渡的上拍的作用。
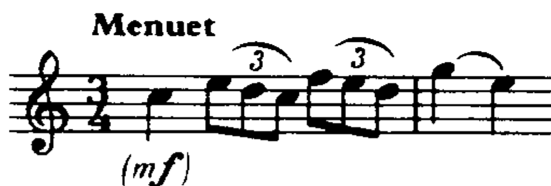
这种位移现象贯穿该三声中段始终，而可惜的是在这两个精彩的乐章之前，却是一个十分明显与之格格不入的乐章。

像上一部作品一样，《C 大调第 6 号奏鸣曲》（Hob. 10）也在 1767 年的广告中说其手抄稿在布赖特科普夫公司有售。从整体上看，这部乐曲比《第 5 号》更令人满意，因为尽管它简单，却不乏意味深长的细节。在每个乐章起始的几个乐句之间有一种显而易见的关系，都从 C 音上升到 G 音:

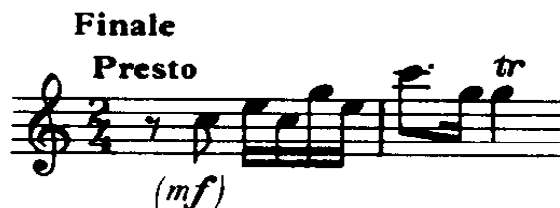
谱例 4 (a)



(b)
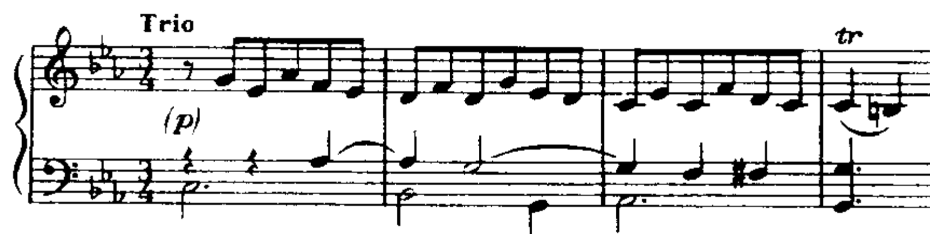


(c)



（附带说一句，人们也许注意到终乐章的开始部分与《F大调第3号奏鸣曲》终乐章的开始部分极为相像。）第一乐章中板，基本上是单一主题的，从第一小节起主要的节奏为 （见上文谱例4（a））。它形成了第一主题，并以某种适度的展开形成第二主题，而在第一主题之后的小尾部叠句再度出现并延伸下去，引出了小尾声的材料。节奏动机也主宰了发展部，尽管尾部叠句音型通过一个七小节乐句延伸至再现部。再现部以及尾部中的那些五小节乐句，是惟一打断原有规律的四个小节乐句结构的部分，然而乐曲却从未显得自相矛盾——不仅是其中充满生气的素材，还有常常为之增色的活泼的颤音，都使乐曲更加显得清新、充满活力。
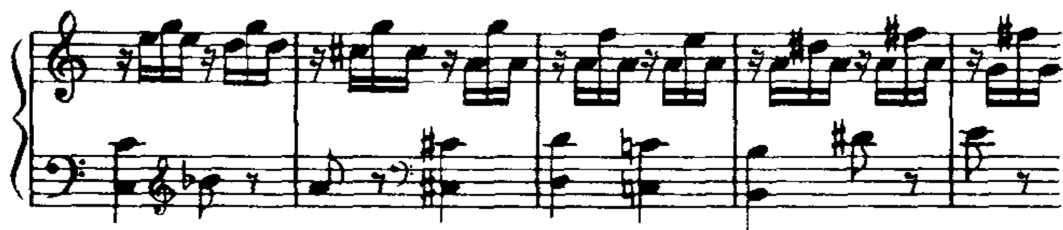
乐曲中优雅的小步舞曲既抒情又刚强有力，几乎全是四小节乐句，只有一个六小节乐句除外，它通过扩展这一形式而格外突出了收束部分（close）。c小调三声中段富于表现力，充满了巴洛克式的延留和模进：

谱例5
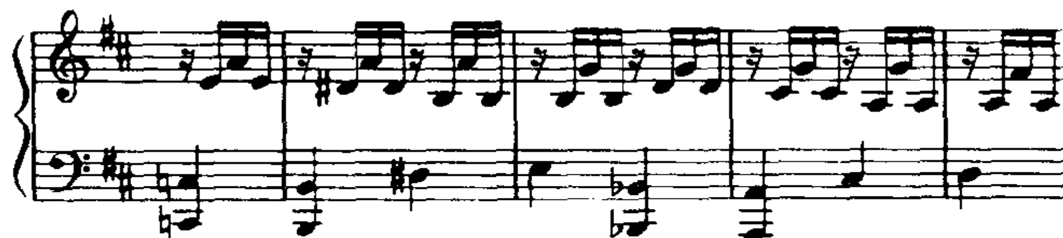


在其后半部分，海顿着重运用了切分（syncopation），这是当时常用的一种手段，以表示一种写出的（written-out）弹性速度 rubato。情绪激昂、炫技式的终乐章有四个主要乐思：一、起始部分（见上文谱例 4（c）），二、一个更为独立的回旋属调乐句引出一些亨德尔式的模进，三、一系列较为柔和的三度 g 小调双音符乐句，四、一连串辉煌、花俏的三连音，勾勒出一个下行的 G 大调琶音。这一乐章的情调是奏鸣曲式的情调，其发展部分主要建立在一个后来变得十分令人熟悉的音型法上——费德尔（Georg Feder）曾指出其中一部分与下一首奏鸣曲中一部分之间的相似之处：

谱例 6（a）



（b）



“这两段不仅由同样的音型法，同样的节奏和同样的速度连接起来，而且不用极其相似的、在低音部运用相似音级的转调手法连接起来。在两首乐曲中，它们甚至具有同样的功能：在回到再现部之前不久的终乐章发展部分中作为临时转调之用。只不过其中的一个并不是毫无变化地模仿另一个。”❶ 对于再现部来说，这时所有四个主要乐思均在主调上，随后的才华横溢的上行三连音则额外增加了华丽的色彩。

克里斯塔·兰登在她的出版前言中说明了她为什么把《D大调第7号奏鸣曲》归入奏鸣曲一类，尽管在霍博肯的版本中它被作为D1而列入钢琴曲类（第XVⅡ类）。这是因为乐曲分为三个乐章，使之看上去更像奏鸣曲非钢琴曲。这首乐曲很难说是一部令人印象深刻的作品，而且看上去似乎很不完整（例如，中间乐章里的小步舞曲没有三声中段），但是首尾两个乐章还是饶有趣味的。第一乐章（中板）是一个主题和三个变奏，低音部一成不变。这些变奏部分尽管简单，在处理主题材料方面却并非平淡无奇，而且这毕竟标志着在奏鸣曲中

---

❶ 《十八世纪音乐研究》（Studies in Eighteenth-Century），罗宾斯·兰登和查普曼（Chapman）编，伦敦，1970年版。

首次出现（假设我们认可新的年代表）、后来成为海顿常用结构中一个主要部分的形式。它给了演奏者一个极好的机会在反复部分中发挥一些变化多样的抒情性装饰技法。已在上文中提到过的终乐章（见谱例6（b）），既简短又活泼——第一主题以几个齐奏八度开始，引出一个上行D大调和弦的音符，这是典型的曼海姆手法，与这一乐派著名的“火箭”（rockets）毫无二致。尾声部分有一个短暂的斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）式的变化，它后来成为海顿键盘乐风格中的一个常见的内容。在终乐章中还有一个值得一提的地方，在几个小节中左手部分高于右手部分——那是《第59号奏鸣曲》中的双手交叉段落，使根金格（Marianne von Genzinger）在演奏时感到十分困难。

一些权威人士对《A大调第8号奏鸣曲》（Hob.5）的作者提出严重的质疑，这是署了海顿名字的、随处可见的第一部键盘乐作品。克里斯塔·兰登认为：“布赖特科普夫公司在1763年推出的《第8号奏鸣曲》的真实性最令人怀疑。这首粗糙的乐曲中，相连的乐句彼此毫不相关，转调很不成熟，这些都说明不是海顿所为……尽管海顿在1803年审查其《作品全集》（Oeuvres complettes）的主题目录时一股脑儿地把一些作品都归为己

出，其中包括这首奏鸣曲……很难说年事已高的海顿能回忆起那么多年以前所作的每一部作品。”罗森（Charles Rosen）在他的《奏鸣曲曲式》（Sonata Forms）一书中说得更为坦率：“这部愚不可及的A大调奏鸣曲……几乎可以认定非海顿所作。”与这些权威论争个高下显然是狂妄之举，而这些非难肯定是针对开头的快板——其中，人们尤其会意识到时而出现的阿尔贝蒂低音（Alberti bass），这是迄今为止尚未在以上作品中见到过的，甚至在海顿的后期作品中也实属罕见（确实，如果它真的出现了，也往往是一处败笔）。乐曲中一些毫无趣味的乐句格外乏味地一再重复出现，而引入发展部的两个在呈示部都从未出现过的没来由的乐思与其他部分均毫不相干。然而，其中也有一些有趣的地方，比如，在一个灵活的韵律结构中，几个动机相互重叠，飞快地从一个动机进入另一个动机。第二主题前面是一个庞大的扩展部分。第二主题具有小调调号，并且被一些显著的休止符从周围的大调材料中分隔出来。后半部分中的事件顺序也异于寻常——起始主题（带有明显的意大利式华丽风格，这在海顿早期作品中属正常现象）只是在发展部开始时以属调形式再次出现，而在再现部中则踪影全无。在再现部中，根音位置上的主音只是为了主音

小调的第二主题才完全达到，而且只是在也许勉强可称作第一主题组中的材料早已出现后才达到。如果这部作品真是海顿写的，那么它倒是一个例证，表明海顿在早期热衷于在再现部榫合或展开材料，并且热衷于在再现部把材料再现的顺序加以改变。曼海姆派作曲家和斯卡拉蒂都喜欢以该乐章所采用的方法回到主调上来。

该乐章中的小步舞曲和三声中段都极其简单，也不那么饶有趣味——其中有一种沉重的节奏妨碍了海顿特有的流畅，使人感觉到如果此曲确为海顿所作，他会用一些休止符来稍稍展开其结构，因为从一开始他就是运用这种手法的大师。终乐章为 3/8 拍急板，它是写得最好的一个乐章——如同在快板中那样，其中也有一些节奏笨拙的乐句和转调，但是主要主题是活泼的（乐曲又一次具有相当意大利式的风格），而尾声材料的欢快的农夫舞曲特征也令人愉悦。

对于《D 大调第 9 号奏鸣曲》（Hob.4）的真实性是毫无争议的。两个乐章中的第一个乐章，即行板，极具抒情色彩——作品中充满一种新的豪放感，从开头的七小节乐句一直贯穿作品始终。

随之而来的是某个 D 大调触技曲（toccata）音型

法，它被中速及其每半小节与第三小节后半小节的关联转变成一种旋律流（见谱例 7 右手部分）——到达属调后，它以流畅的三连音而成为小尾声的材料。这里面是否存在一个“真正的”第二主题，似乎尚不明确——如果有第二主题，那么它或者是在“错误的”调（主调）上或是在“错误的”位置（小尾声）上。

谱例 7

Allegro

不过，仅仅是其形式由三部分组成：第一主题，引向属调的扩展部，属调上的收束部分（或小尾声）。由于两度出现的抒情的触技曲材料，发展部与开头的几个小节恰成对照（以 b 小调主题开始的一系列可爱的转调的出现，可称得上是一段尤为美妙的部分）——再现部则是直截了当的。在这个平静的乐章之后是一个小步舞曲和三声中段，主要是后者朴素的“两声部创意曲”风格而使之引人注意。

倘若《C 大调第 8 号奏鸣曲》的作者不明，那么《C 大调第 10 号》（Hob.1）则标志了阿尔贝蒂低音第一次应用在奏鸣曲中，其意义重大，因为它用在奏鸣曲中的目的同海顿通常应用它的目的一样，即人为地保持乐曲的动力。说实话，乐曲开头的快板，于我看来似乎总是格外枯燥，只是第一主题中颇有展开潜力的活力除外，它又是一处对普通和弦的一个音符一个音符的陈述——奇怪的是其发展部预示了莫扎特短小的《C 大调奏鸣曲》（K.545）中的发展部。这一乐章中的小步舞曲和三声中段也无特别值得一提之处，除了 c 小调三声中段中有几处具有表现力的切分尚可引人注目。最令人感兴趣的要数流畅的中乐章柔板。这种典型的咏叹调手法在海顿同时代诸如瓦根塞尔和罗伊特等人的无数作品中屡
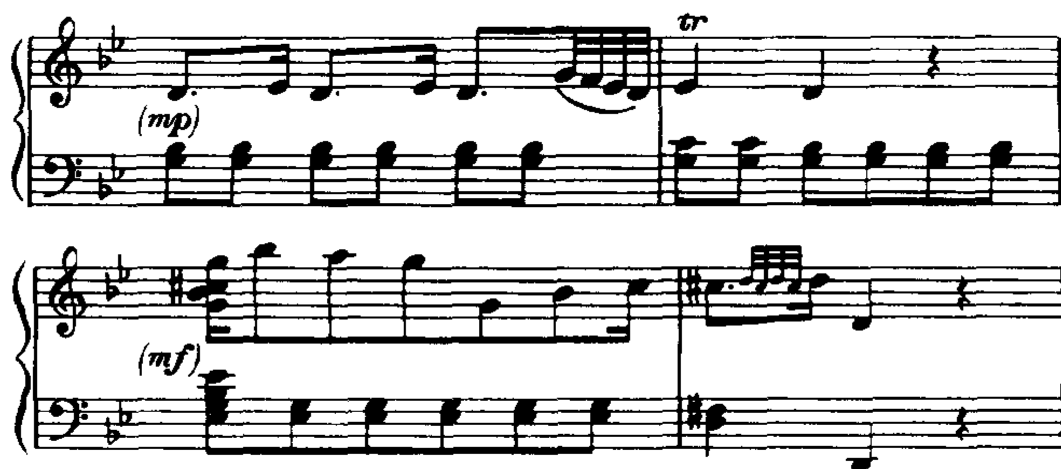
见不鲜，那是在简单的低音部上由轻轻跳动的优雅的三连音组成的连绵不断的音流。在下文中要探讨的《g小调第13号奏鸣曲》中倒有一个更加精致动人的例子。在下一首奏鸣曲即《降B大调第11号》（Hob.2）中展示了另一种咏叹调风格。这部奏鸣曲要更为协调得多，也许还是眼下给人印象最深的——当然也是最具炫技性的一部作品。

在这部精美作品的慢乐章中，海顿在我们面前展示了一个长长的、强烈的旋律，其跳动的伴奏突出了作品强烈的情感。海顿借助于第七小节中戏剧性的、配器丰富的和弦表明了他意识到新扩展的调性领域：

谱例 8
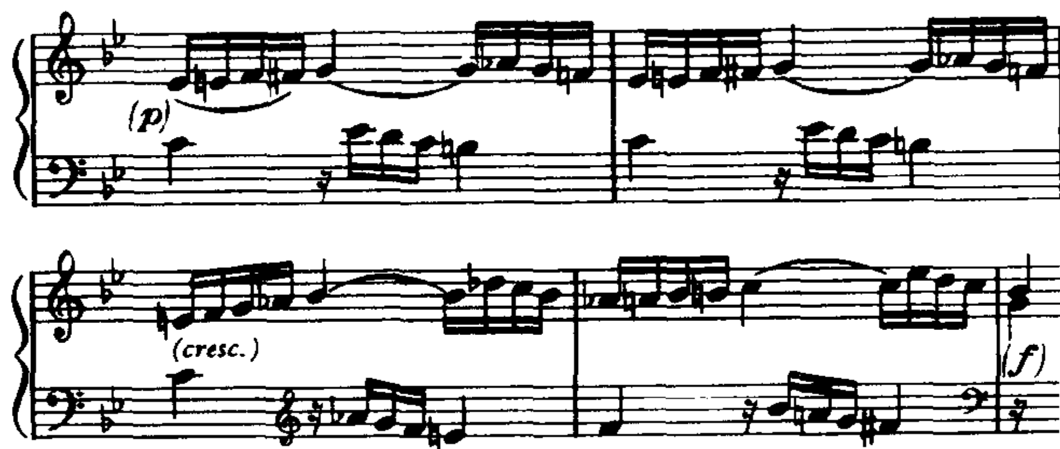
Largo (Molto espressivo)

(p)
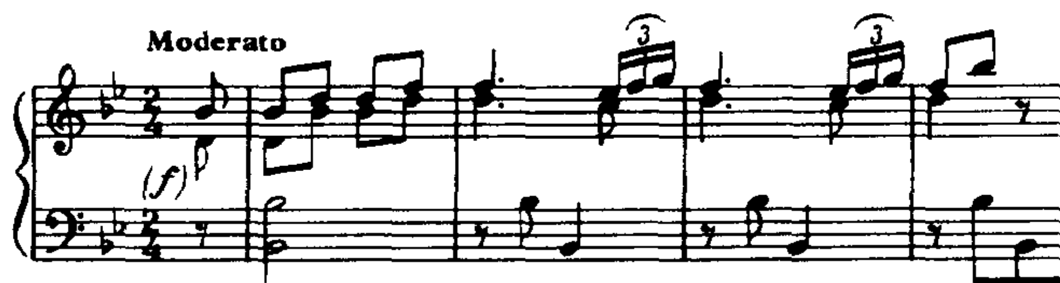


这个强有力的收束，在传统的奏鸣曲模式中，意味着我们已到达开始第二主题（属音大调）的位置了。然而，海顿并未停留在他已转移到的调性上，而是立即转向降B大调（关系大调）上，其效果令人难忘，并且引出一连串动听的袅袅上升的音阶，接着是一串回旋的切分音，打乱了节拍，暗示了在基本的3/4拍前提下出现一个暂时的6/8拍。多变的技巧和表现力这两个方面均为从以前的作品中大力发展而来，而在“发展部”中，海顿热衷于一种对他来说同样也是新颖的东西——几小节真正的半音两部对位：

谱例 9



精彩的第一乐章（中板）在事件或材料的丰富性方面毫不逊色。主要主题把海顿最喜欢的，对普通和弦所做的鼓号齐鸣式的发挥与同样是他爱用的装饰性三连音相结合，使之成为旋律线条上的基础部分：

谱例 10
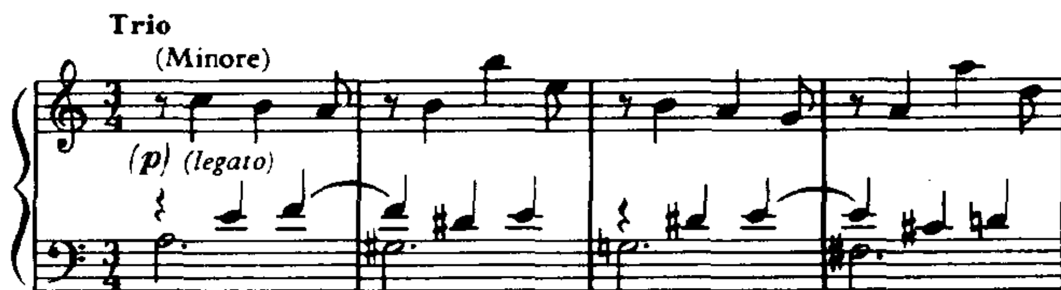


一旦这种欢快的风格建立起来，便延续迄今为最大乐章（148 小节）的结尾。在该乐章中，键盘的音域得以灵

活地运用，节奏效果贯穿始终，模进样式得到自由、充满自信的应用。几处斯卡拉蒂式的处理更增加了乐曲的活泼欢快。奏鸣曲的结尾是一个分量迄今为止最大的小步舞曲和三声中段，小步舞曲以更为放松的形式再次运用了中板中的活泼跳跃，而三声中段则是降 b 小调中最为动听的一段（这表明海顿和许多与他同时代的作曲家一样，喜爱使用一些非常少用的键），再次以其对弱拍音符的微妙处理和右手部分的延留而引人注目。

这部作品被人忽视的原因无法解释，而它本应吸引钢琴家们去寻求某种熟悉但又生气勃勃的东西。它在海顿早期作品中十分突出，因为它更趋向于一种交响曲的风格，这样说显然并不过分。《A 大调第 12 号奏鸣曲》（Hob. 12——只有这部作品霍博肯和克里斯塔·兰登给的编号是一样的）却不那么具有进取精神，或者说规模没那么大。在某些方面它甚至是后退了，尽管它所具有的新的广度是显而易见的。田园诗般的第一乐章（行板）几乎是由连绵不断的三连音组成的，取自一个优雅的声乐主题（较之海顿所采用的主题来说，上述具有声乐特点的主题实属罕见，一般说来，他的创作灵感是如此器乐化）。尽管这部作品是成熟的，其调性仍然以主调和属调为中心，即使在发展部中也如此，这令人想起

他最早创作的奏鸣曲中那种极端简单化的手法，通篇保持同一结构的作法也使人联想到巴洛克组曲的风格。放在第二乐章中的小步舞曲和三声中段彼此极为不同，小步舞曲是传统风格的，而三声中段中却在一个平稳进行的低音声部上运用了右手切分，这在一开始就几乎使人联想起珀塞尔（Purcell）：

谱例 11
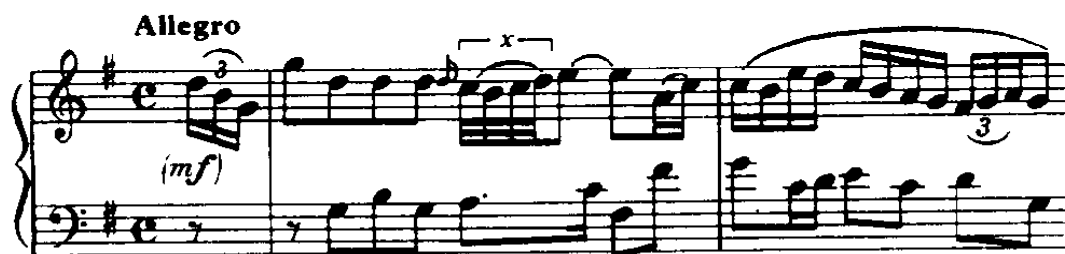


终乐章是 3/8 拍活泼的十分快的快板，用的是极其简单的旋律材料（主要主题以 A 大调音阶上头四个音符开始，每小节一个音符，每个音符上有一个逆波音〔inverted mordent〕）以及一大堆阿尔贝蒂低音——但是，这一乐章并没有过长而令人生厌，各乐句长度也巧妙地得以平衡。

早期奏鸣曲(二)L.13~30

如果按创作年代先后顺序演奏、研究或聆听海顿的奏鸣曲，就会发现这样一个现象，在头十六首左右的作品之间，其相似之处多于分别单独研究它们或将它们与后来创作的作品相比较之时，同样，它们各自的特点也不那么突出。因而这样做也容易忽视诸如《第 11 号》等作品的真正价值，同样地，在已讨论过的作品中，也有一些值得仔细琢磨而并不令人生厌。我并无意夸大这一点，不过，本人深信不疑的是，《G 大调第 13 号奏鸣曲》（Hob.6）标志着海顿创作中的一个重要的发展阶段。这是部四乐章的作品，原名叫《为大键琴独奏而作的古组曲》(Partita per il Clavicembalo Solo)，可以肯定是在 1760 年之前（可能是早在 1755 年）创作的。作品简练是早期奏鸣曲的一贯特点，但是它所用的材料丰富，使之更具创新意识，而在对节奏和结构的处理上更富想像力。快板的起始主题产生了一个具有海顿新发现的自

由感的乐思，尤其是在低音线条上，具有和声/调性的支持，而且它本身就是一个旋律线条：

谱例 12
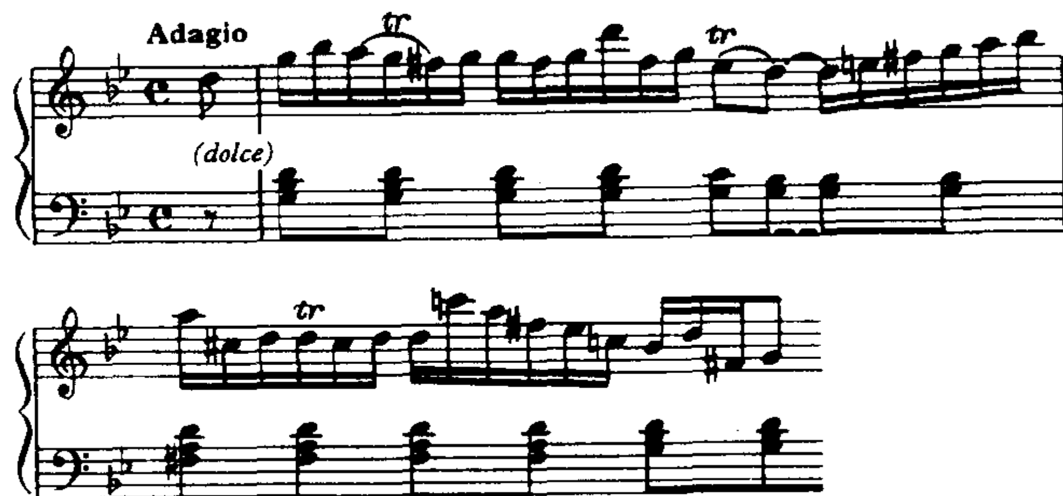


这个例子的确传递了第一个乐句的漂亮延伸——然而，它却无法预示本乐章中所包含的多样性，这种多样性典型地表现在：海顿已经在下一个乐句中开始发挥他采用的材料了。他引进了新的特点，如附点节奏和流畅的三连音，以及延伸他特有的 x 标记处的特点，在该乐章的前后两部分他都大量地运用了这一特点。在第 5 小节的上拍，到达属调之后，海顿便开始了技术上的第二主题，那是一首具有附点节奏的露天进行曲旋律，这是当时典型的嬉游曲。从传统奏鸣曲曲式的观点来看，这几乎称不上“第二主题”——理由之一是，它在结构中出现得过早而无法承担起结构中由它承担的全部力量。这一乐章也根本不是一个真正的奏鸣曲乐章，不妨说它是一串安排巧妙的动机，彼此之间往往是密切相关并且有其自身的逻辑，其中各部分之间有大量的重叠现象。在

后半部分，起始主题一开始就听到了，这一回是D大调的，然而随后就消失了——这一部分不是由发展部/再现部组成，而实际上只是一个再现部，它同时又是发展部，甚至说是变奏。从调性上来看，这个快板以其灵活性而引人注目，充分运用了与G大调密切相关的宽音域键盘，而在小尾声部分则巧妙而动人地运用了小调起伏音调。这一乐章悦耳动听，在它上面所下的工夫远比它表面上可能表明的要多，尽管它显得是一探而就的。

该乐章的小步舞曲和三声中段，相较之下不那么引人注目，尽管该小步舞曲是同类之中特别精美的范例，简洁但不失庄重，结构上比以前的形式稍稍多了些；g小调的三声中段则是半音的，表现力动人。随后的柔板具有一种神奇的感官效果，是一段极美的抒情意味的巴赫式咏叹调，用流畅的三连音表现出来，这一手法与当代慢乐章风格十分相似：

谱例 13



这段恬静活泼的柔板有两处用延长符表示的延长，显然这两处指望演奏者即兴弹出某种简短的华彩乐段，这是在奏鸣曲中首次出现的作法。终乐章（很快的快板）驱散了个人沉思情绪，使用的是突如其来的兴高采烈——甚至像焰火升空一样。它是 3/8 拍的，在形式上与第一乐章有许多共同之处，其中包括提前而且是坚定地到达属调，但它又像是一段炫技音符，这使它具有特殊的效果——如果写它的目的确实是为了教学，海顿的学生们准能本领大增，因为在他的奏鸣曲作品中，没有一个乐章比得上该乐章那么活泼多变、才华横溢。

到了这个时期，海顿的学生们可能会技巧更为娴熟

了，因为，随着他知名度增加，他在贵族里的职业也更加牢靠。他开始进入声望更高的音乐界名人之列。然而，从《C大调第14号奏鸣曲》（Hob.3）上却几乎无法看到这一点——三个乐章中的第一乐章，小快板，既平淡又短小，华而无实，过于依赖阿尔贝蒂式的低音修饰手法。它与海顿更好的奏鸣曲（即使是这个时期的）相比，其高下之分不亚于克莱门蒂（Clementi）的备受责难的小奏鸣曲与他的远要高明得多的奏鸣曲之间的优劣程度。乐章中有一段动人却谈不上杰作的G大调行板，多为两个声部（结构平淡无奇，持续过久，这表明缺少创作灵感，而上一首奏鸣曲正是以此为标志的），只是在小步舞曲中才出现一点不同之处。在上述作品中这尚属首次，它以一个上拍开始，由四个十六分音符组成，这种修饰进而在小步舞曲中占主导地位，几乎完全排除了原先无处不在的三连音。它也许可以看作是由小步舞曲变形为诙谐曲过程中的第一步。流畅的c小调三声中段的调号再次只有两个降号。

《E大调第15号奏鸣曲》（Hob.13）的构思水准则要高得多。在这首也是由三个乐章组成的曲子里，第一乐章中板尤为可爱、甜美，充满各种微妙的动机和乐思。与许多海顿的第一主题不同的是，该乐章的第一主

题大体上是音阶式而非琶音和弦式的。作曲家还运用了切分、模进以及（在接近前后两部分结尾时）微小的暗示——略带军乐风格的附点节奏——以期在这首基本上速度适中的曲调中增加额外的深度。后半乐章的开始部分很有意思，因为第二主题（或扩展组）材料在属调上开始后，海顿立即回到主调和第一部分中的一个显然是直截了当的再现部上，只是为了更加展开才再次改变方向，这次展开是带有一定强度向升 c 小调发展。这个乐章短小而又辉煌灿烂，在处理曲式和材料上手法特别多样化。其小步舞曲是海顿最为简朴的小步舞曲风格的一个典范，e 小调三声中段则带有相当不祥的色彩，而终乐章——一段节奏活泼的急板，令人联想到农民舞曲——中带有行军意味的中板引人注目，因为其中有一些精彩的号角花彩音形（splendid fanfare figures）。终乐章中的发展部以模进为主（不止一次令人想到亨德尔），但在长度上判断精确，因而在实现其目的之后便适可而止。这是海顿的优秀短小作品中的又一个例子，使演奏者和听众都能得到收获的愉悦。

《D 大调第 16 号奏鸣曲》（Hob. 14）与上一首风格相近，有一个轻松抒情的中速快板，一个强劲、气势又相当逼人的小步舞曲和三声中段，以及一个快乐的终乐

章。确实，终乐章的快板甚至更为机智诙谐——军乐式的直率被一连串幽默地处理过的休止取而代之，这些休止时常打断音乐的过程，使它好像忘记了既定目标一样；其中还插入一些同样令人愉快的、出人意料的调性。像是途中岔出大路去稍事游乐，以此实现喜剧效果或表现性目的。这也许是目前海顿最首尾连贯的诙谐乐章了。其小步舞曲和三声中段给人印象很深，因为它们相当从容、坚定，尤其是小调的三声中段。第一乐章中速快板格外宽广、抒情，在调性和曲式的处理上富于想像力。海顿在用起始主题建立了主调之后，便引入了其他动机，使各个调性循序前进，但又从未抵达人们所期盼的属调上，也不出现一个明确的第二主题。相反地，该乐章的前三分之二却真正是一个庞大的第一主题群，并拥有它自己的发展部各种特征。一个基于琶音奏出的减和弦（这些和弦在终乐章中再度出现，是作为尾声材料，只有些微小的改动）的音型把我们引到属调，但是在属音小调上，取代新主题的却是几小节与上文谱例9不无相似的两部对位，随后是基于A大调反复三度的一个短小的号角花彩音型。

随后的三首奏鸣曲比起大多数其他奏鸣曲，其版本或真实性（或两者兼之）更成问题。《第17号奏鸣

曲》和《第 18 号奏鸣曲》都是降 E 大调，在帕斯勒/霍博肯的集子里双双被略去不用。它们的手抄本是被费德尔在摩拉维亚的前瑞琴修道院里发现。而后，海廷（Carsten Hatting）又发现《第 18 号奏鸣曲》的另一抄本，署名作者是凯泽（Mariano Romano Kayser〔或 Kaiser〕），有关他的情况似乎无人知晓。这两首作品中，肯定是“凯泽”的那首更加自信而有创意。曲子一开始就是一段活泼的中速快板，充满了典型的反复、模进、三连音、附点节奏和颤音，并且建立在一个令人愉快的活泼的主要主题之上（他从一个转调乐句用节奏减值的方法直接开始第二主题群，这种方法不失为一种别出心裁的技巧），随后出现真正的多变的小步舞曲，并为三声中段配备了一段美妙的延音切分并列和弦。顺便说一下，第一乐章的发展部包含了一个出色的和弦模进，这个形式是典型的海顿手法，在他的奏鸣曲中随处可见，用一种巴洛克式修饰法表现出来。一串七度和弦以每小节一个和弦的速度从 f 小三和弦过渡到 G，它不太自然地徘徊了四个小节，然后再度（这一回是以每个和弦半小节的速度）通过 f 小三和弦、降 E、降 B（七和弦）和 c 小三和弦起步，旋即又一次突然果断地在 G 大三和弦上获得解决。对于和弦进行
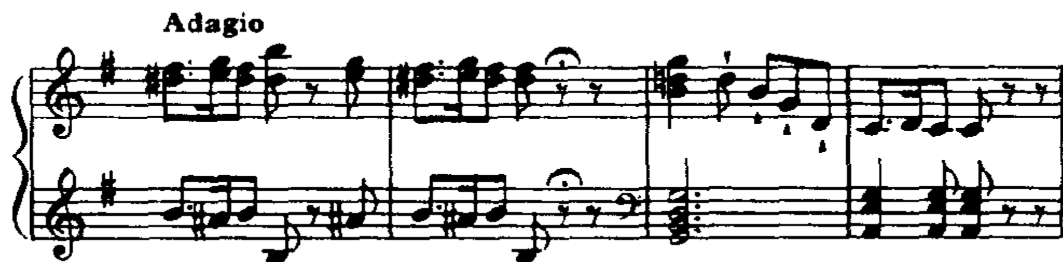
速度变化的这种小心翼翼的判断，恰到好处地平衡了这种感觉：起先满怀希望地演奏下去，然后带着逐渐强烈的期望抵达目的地。

假如这些乐章非海顿所作，那么，凯泽（如果是他写的话）便因此而值得大受称赞。由海顿发现并且由克里斯塔·兰登作为编者报告的附录刊登在她的书中的终乐章，是一个悲伤的反高潮，在某种程度上缺乏想像力因而不太令人信服。《第17号》也是一部良莠不齐的奏鸣曲——有些时段很精彩，而另一些则表明作曲者当时心不在焉。不过，曲中有几处典型的手法以及一些与海顿的其他作品惊人地相似的环节——也许这部作品是由他的一个追随者所为。开头的中板主要主题基本上是一个直截了当的上行音阶，没有特别的灵感可言，只是三连音和附点节奏在该乐章中起一个典型的作用，而有趣的是，“再现部”被大大压缩了。在这段中板里，至少有两处思想预示了《降A大调第31号奏鸣曲》以及随后的行板，那是一段令人愉快的c小调，起始主题的第一小节使人联想到《第5号奏鸣曲》的慢乐章，甚至使人更清晰地回想起《C大调第37号交响曲》中的首尾更加一致、更富有成果的行板。这一乐章中的小步舞曲十分出色，除了它在c小调三声中段中略有一些与

《第22号交响曲》“哲学家”（The Philosopher）中的风的对话雷同之处。

《e小调/大调第19号》（也未被帕斯勒/霍博肯收入）则大小相同，它不但会认为是海顿所作，而且有两个版本。其中一个由阿塔利亚（Artaria）在1788年出版，即现在编号为《第57号》（Hob.47）的F大调版本——它改变了《第19号》的修订版中的头两个乐章的顺序，把它们变为第二、三乐章，并在前面加上了一个新的起始快板。更早一些的版本被认为是在十八世纪六十年代早期完成的，是稍晚一些由拉森（Jens Peter Larsen）在维也纳发现的——第一乐章是柔板，第二乐章是快板，终乐章则以小步舞曲的速度进行。《第57号》作品将在轮到它时再讨论——然而，作为《第19号》，这个版本很令人感兴趣。它的柔板是e小调的（在海顿的奏鸣曲中是第一首以小调开始的），而且用的是西西里舞曲的节奏，这个特点在整个古典主义时期盛行，并且出现在诸如莫扎特的《F大调奏鸣曲》（K.280），作为慢的乐章，以及家喻户晓的《A大调奏鸣曲》（K.331）开头的变奏曲主题中。这个例子的出众之处在于它富于感染力和装饰性，也在于接近开始处的十分丰富的和声变化：

谱例 14



正是为了与教堂奏鸣曲对一般奏鸣曲的影响保持一致，该柔板的结尾不是一个完全收束，而是在属调上的不完全收束，从而引向喧闹的快板。海顿奏鸣曲中的这种毫不停顿地进入下一乐章的例子还可从别处找到（参见均为 D 大调的《第 39 号》和《第 50 号》作品），这个手法还运用在钢琴三重奏中，甚至在 1755～1760 年期间所写的几首三重奏中就可找到——首先出现在 f 小调三重奏中（罗宾斯·兰登版《第 14 号三重奏》〔Hob. XV: f1〕)，其中的第一乐章达到完全收束，但接着标有"紧接小步舞曲"的字样（在钢琴三重奏中，如同在这首奏鸣曲那样紧接着不完全收束之后用西西里舞曲引入下一乐章的第一个例子，出现在兰登版《D 大调第 20 号》〔Hob. XV:7〕中，介于第二、三乐章之间)。快板一开始把西西里舞曲的开头转变为热情奔放的大调旋律，快板本身的长度相当长，尽管它大致上合乎正在形成的

"奏鸣曲式"模糊概念，但它同时也有一种明显的回旋曲式的感觉，这是由于"发展部"一开始就明确指向主要主题（在属调上），使它给人一种小反复的印象。简言之，它代表了发展部中一个明显的奏鸣曲——回旋曲混合曲式阶段。终乐章的记号"小步舞曲速度"也十分重要——没有三声中段，也没必要有三声中段，因为乐曲也相当长（68个小节，上下两个半部均重奏一遍），具有足够的抒情特点，使得三声中段在此变得多余了——而且，像在海顿的受教堂奏鸣曲影响的作品中经常出现的那样，用一个小步舞曲实现了令人满意的、庄严的结尾。
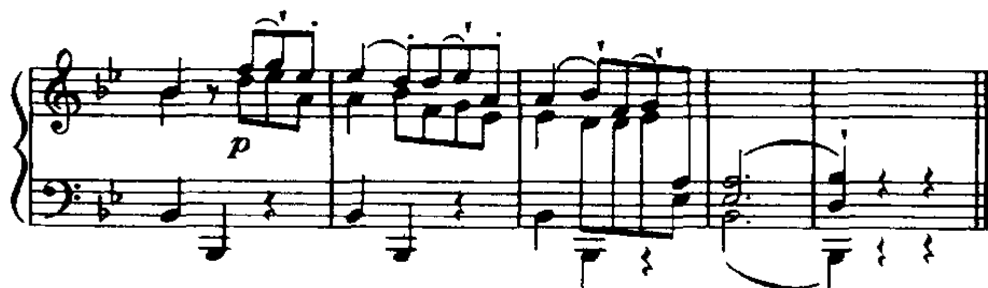
《降B大调第20号奏鸣曲》（Hob.18）被认为是作于1766～1767年间，也许更晚一些。它在克里斯塔·兰登版中是第一首不太有把握地标上日期的曲子，而不是只标"作于1766年之前"。它的两个乐章中的第二乐章标的是行板，把小步舞曲的风格拉得更长（110小节，无三声中段）。的确，它那沉着的抒情风格使它能把慢乐章的功能与小步舞曲-终乐章结合起来，而它那平静的奏鸣曲式同时包含了其他有趣的方面。在前半部的小结尾材料之前，海顿停留在一个第二转位的属七和弦上，着意刻画，加上一个延长符保持一个二分音符那么

长。这个延长记号准确地重复了一次，并且在后半部中又几乎准确地再重复了一次。它也许会装饰在反复部分中，但是，第一次全面装饰它似乎会损害它原有的乐思，那就是大胆地延长乐曲以造成悬念——在后半部中，海顿在仅仅四小节后就在很大程度上用了相同的手法，使用了一个完全无声的小节，其效果只有在乐曲再度富于表现力地转向小调时才能展现出来。中板乐章也同样很有深意，因为它在存留下来的作者亲笔所写的七十小节那个片段中包含了一个单个的力度记号（第四十二小节上的“弱”记号）。它除了是在海顿的奏鸣曲中首次出现之外，还暗示了在十八世纪七十年代该作品首次发表的版本中，第一乐章里的力度记号是正确的，在形成第一乐章的有节制的快板中所运用的许多手法，随着海顿不断发展其奏鸣曲风格而为人所熟悉，其中，用主要主题在起伏翻腾的附点节奏和回音中勾勒出降 B 大调的普通和弦——这首乐曲的大部分都有精致又雕琢的华丽风格相衬，甚至时时还有一种敏感性作点缀，这种敏感性正在成为音乐中的一种主要力量。

然而在第二乐章中，海顿却用大致相同的轮廓来陈述第一和第二主题，并且用三度来使它们“配合”。在这里，他极其巧妙地运用了他擅长的分成三部分的呈示

部曲式，通过一个富有表现力的扩展部分使乐曲迟迟不能完全抵达属调，同时用取自第一主题的一个尾段把属调与小结尾连在一起。这是海顿常用的一个典型手法，不管曲子表现上如何放松，他应当把巴洛克或华丽的成分与他本人从以前的结构中得到的、处理该曲式的各种方法结合起来。他把这一乐章中如此动人的模进和切分音作为标准公式来使用，这样便把它们推向新古典主义风格中基本要素的位置上，而他当时正在促成这一风格的建立。他还以极大的智慧来开拓钢琴的表现力。下面是行板的结束部分，从最高音 F 盘旋而降至最低音降 B：
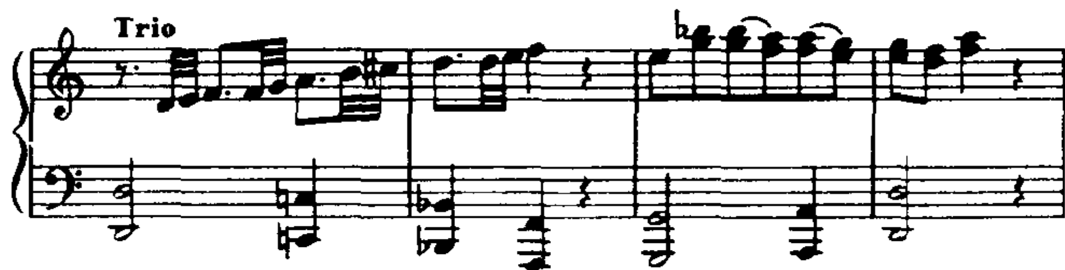
谱例 15



因此，在这种情况下，接下来的七首奏鸣曲、以及第八首奏鸣曲的大部分内容都已佚失，是一个悲剧——这些乐曲的开头部分在帕斯勒/霍博肯版中被略去了，却出现在海顿亲笔所书的作品目录：《作品全集目录》（Entwurf-Katalog，约1765～1768年）中。克里斯塔·兰登把这几首也列入她的目录中，希望第21～27号奏鸣曲有朝一日能重见天日，就像《第28号》的一部分偶尔被人发现那样。在此同时，人们只能眼看着这些失踪了的作品的开头部分，为它们的失踪而惋惜不已——这几首所谓的嬉游曲开头几小节表现出了相当大的变化，其中包括两首是小调调性的，一首是B大调的，这种主调调性在海顿的作品中很罕见（例如，只有一首《B大调第46号交响曲》)。《D大调第28号奏鸣曲》在霍博肯的目录中被编为第XIV类（Mehrstimmige Divertimenti mit Klavier）中的一个合奏作品（Hob.XIV/5）出现。尽管它作为用大键琴独奏的嬉游曲而列入《作品全集》之中，在1805年由海顿的抄写人埃尔斯勒（Elssler）抄

写、并由其本人认可的目录中，这首乐曲仍可被当作是冠以“由低音提琴伴奏”（Con due Violini e Basso）的键盘乐作品。第一乐章再现部的部分以及一段完整、精致的小步舞曲和三声中段的手稿，在1961年马堡的一次拍卖会上出现了，它们使我们能了解到形成第一乐章的大调音阶和手法中的华丽特性——其开始部分表现的是一个运用他最喜欢的军乐式附点节奏和琶音轮廓的起始主题，却丝毫未见这一片段最为人知的一连串音阶与延留。这段华美的小步舞曲中占主要部分的较低的音区使得它更加严肃。它和一段极其有力的d小调三声中段结合在一起，后者的开头部分传递出海顿此时已运用熟练的师长式权威气质：
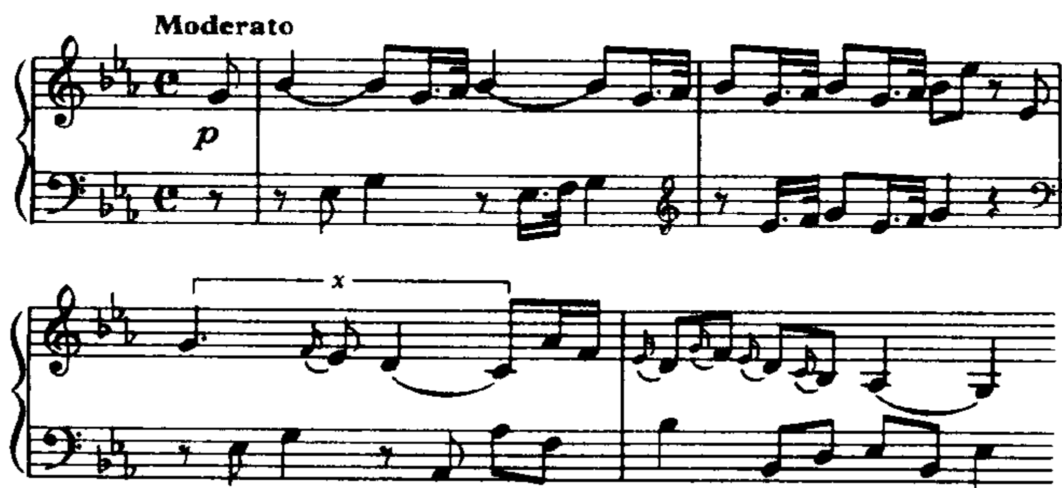
谱例16



一部现存的手稿最终说明了《降E大调第29号奏鸣曲》（Hob.45）的创作年代：1766年，这可是确定无疑的！这部大师级作品的上乘品质是使得我们评价海顿作为键

盘乐作曲家的成长过程时更加觉得前几首失踪的奏鸣曲的重要性，因为这首乐曲的三个乐章无一不充满想像力，而且他在表现一个综合各种风格的大师的魅力时，给人一种新的崇高感。在第一乐章中板的开头，第一个小动机的反复建立起一种张力，它由右手的上升四度（第二小节）以及第3～4小节中的抒情旋律式的动机表现出来：

谱例 17



这一片段的反复具有特色地把这个四小节的乐句延长到七个小节，用的是对谱例17中 x 部分的后续处理。这一乐章中令人惊异的是着重对两个分谱的写作，尽管在第二主题群开始时，某种阿尔贝蒂低音音型无疑赋予这一织体一种更为和弦式的感觉。在这里，旋律线条本身
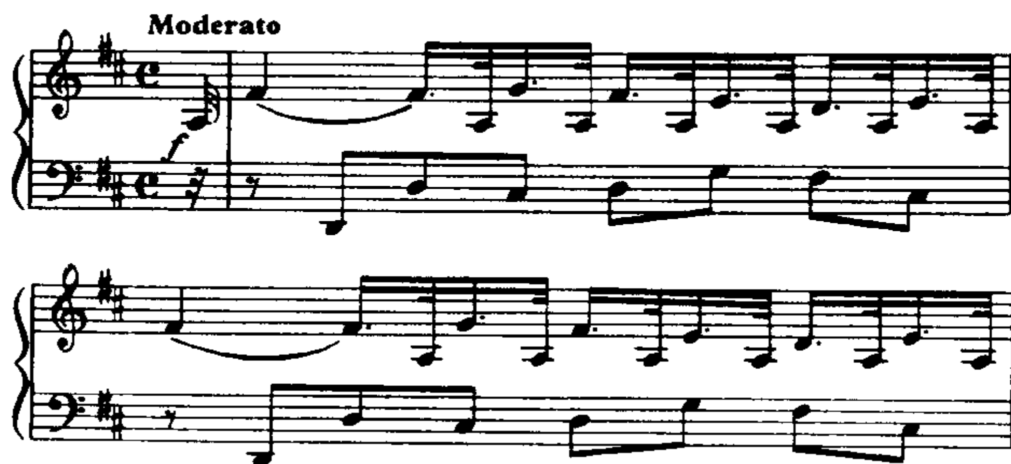
听上去更加自由，但它的八度移位和几个同样的音符却被略去了。这一点仅仅是由抒情部分彻底上升之前在 D 和降 E 之间的摆动而反映出来的，每个旋律音符只占半小节——这是一个与起始主题相近的二元现象（静止/进行），它还同后者以其他方式相连。第二主题群中的后一动机引出一系列三个下行音阶乐句，随后是围绕着降 E 和 D 的回音，把这一过程反转为进行/静止。值得注意的是，其中的阿尔贝蒂低音（这回不是一个弱音标记）不仅是用来填充这个结构，还用以提供一个低音部分——即，它既是和声的又多少是对位的（参见第 24 ~ 25 小节及其他的地方）。海顿把更多的发展部的材料使用到呈示部和再现部的主体中，运用转调过渡部分把两个主题群连接起来，成为这个结构紧密的乐章的基本成分。
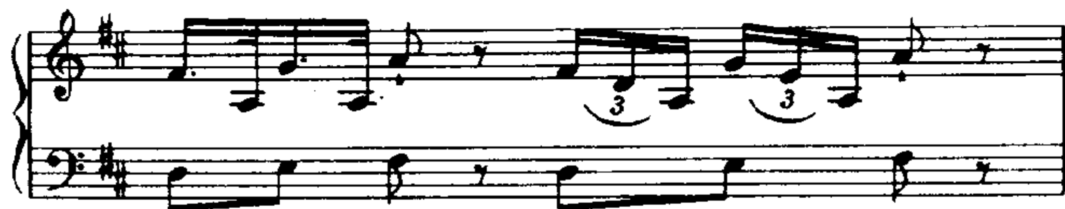
下面的行板也把重点放在两声部进行上，而动机的丰富与变化、细节的精妙再次使这个行板不至于流于平淡。在这两个乐章中，有一系列精彩的和声变化期待着后面的风格出现——在再现部的中板中和引向再现部的行板中。富有灵感的半音体系、延留以及旋律线条中的休止效果犹如歌手在极快地换气——所有这些都赋予乐曲一种罕见的确定的器乐感和一种深深的如歌的感觉。

作品结束部分的辉煌的“十分快的快板”是我们所理解的真正意义的终乐章，但不包括其中静静的收束部分。它通过一连串才气横溢的乐思与发展部得以辉煌灿烂地发展——有几处预示了也许是海顿最杰出的奏鸣曲——回旋曲键盘乐终乐章，即《第62号奏鸣曲》的终乐章(同样也在降E大调的这个异常成功的调性中)，顺便说一下，值得注意的是《第29号》的终乐章包含我们能举出的海顿本人极其实用的指法的两个例子中的一个。
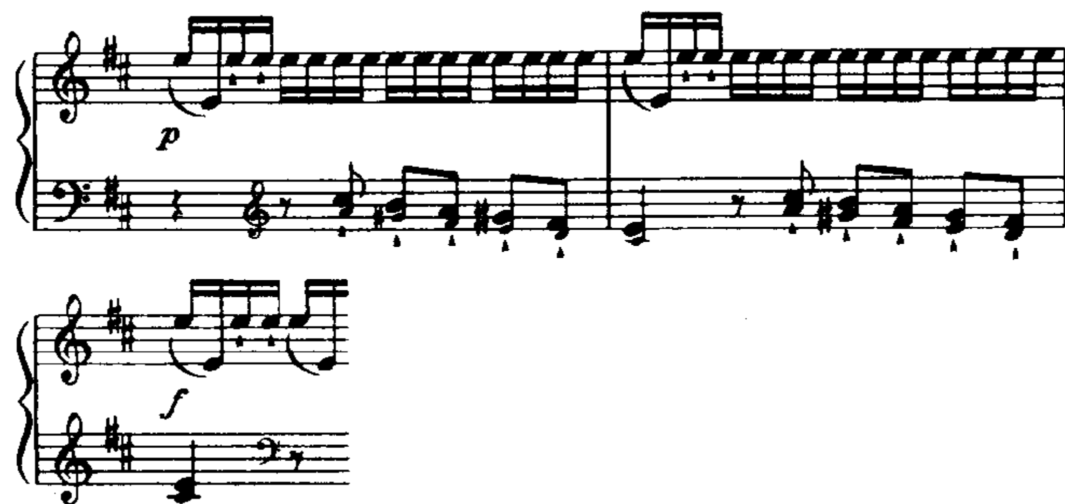
《D大调第30号奏鸣曲》(Hob.19)的第一乐章，手稿上标的日期为1767年，它只是比《第29号》的第一乐章更加集中罢了。第一和第二主题群的开始部分体现了作品的雄浑，也体现了基本的旋律动机：

谱例18(a)





谱例 18（b）



（大家会注意到，谱例 18（a）是第一主题群的一个完整的单元，它是一个相当固定的三小节乐句。）甚至在开头三个小节之后，另一个思想引入乐曲并与开始部分形成对比，成为第一主题群的起始主体时，反复的低音音符预示了第三主题群最为突出的特点，即谱例 18（b））中的反复音符。在这里称作“第二主题群”的东西，同时也是一个偌大的扩展部的起始部分，它只是在 14 又 1/2 小节之后抵达一个固定的根音位置属和弦，以形成

冗长的收束部分。在各式各样的转化当中，谱例18（a）的旋律轮廓；不论是以基本形式（右手）还是转位形式（如在左手部分、略带偏差地），都在很大程度上影响着该乐章的主题发展部分，而谱例18（b）中的结构则赋予它很大的推动力和性格力量。在发展部分，从第53小节往后，有一种富有表现力的增强作用在不断发展，这要求在钢琴上有逐渐“渐强”的效果，而不是像在早期的键盘乐器上的那种不连贯的分段的力度效果。然而在慢乐章中，音域的极度变化可能表现出（尤其是）古钢琴的特殊力量，在古钢琴（clavichord）上这种对比十分明显——现代的钢琴家必须意识到这一点，并且努力在演奏中通过加重击键力度和音色来从某种程度上达到同样的效果。

虽然有了这些无庸置疑的特点，尤其是显示海顿不断增长的、从短小而且往往是原始的乐思中发展出一个浩瀚的乐章的能力，我发觉自己无法喜爱这个中板，同样也无法喜爱下面的行板。在行板中，人们肯定可以从低音声部的异常跳跃和低音谱号里双手演奏的突出而冗长的经过句中感觉到C. P. E. 巴赫的影响——其主要主题也是以反复音开始的，这令人想到中板，有助于把整个作品联系到一块。但是从它的材料上看，似乎过长

了一些，而且在结构上始终显得过于暗淡、沉重。这首奏鸣曲中真正令人愉快的部分是很快的快板终乐章——它标志了奏鸣曲开始成为人们特别喜爱的曲式之一，一种介于回旋曲和变奏曲之间的曲式，它的每一个反复部分都是主要主题的真正的变奏，每一个插句也以同样的方式形成对比。乐章中有三个插句：一个愉快的、戏剧性的 d 小调插句，大部分是八度音的，把一种模仿戏剧的音色引入行进部分；一个有力、沉重的 A 大调插句，其中的旋律轮廓令人回想起谱例 18（a）；和（实际上算不上是一个单独的插句）一个框架式的主旋律前半部的八度反复，它出现在最后变奏的中央。它使作品有了一个辉煌、十分令人愉悦的结尾，而它本身除了与主题交相辉映之外，似乎与这部作品不那么相称。

中期作品（一）L.31～33
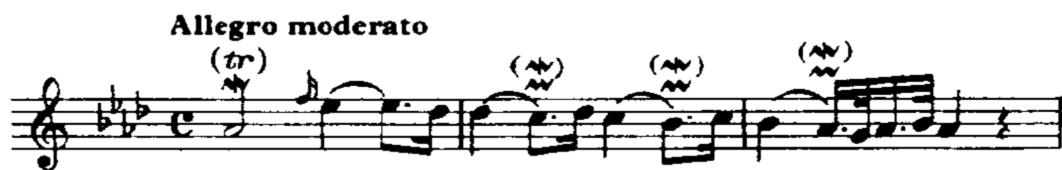
如果说，C. P. E. 巴赫的影响已经在诸如《第30号奏鸣曲》的慢乐章中，在《第20号》开始部分的附点节奏上起伏的回音的精心装饰之特征中感觉到了的话，那么，这种影响在以后的三部作品中就更其明显了。这三部作品虽然并无特殊联系，但把它们视为一类似乎也不无道理。它们形成了一种风格和技巧上的令人惊讶而又振奋的飞跃。尽管遗憾的是找不到《降A大调第31号》（Hob.46）的手稿，它在《作品全集》中的创作日期标为1767与1768年左右，这个日期被普遍认可。人们对这部作品的创作日期相对提前感到惊讶。因为作品中庄严的符值比例法和成熟的表现手法可能表明它出自较晚一些的时期——它是一首品味很高的杰作，是海顿的奏鸣曲中第一首对此评价当之无愧的作品。海顿在从十七世纪六十年代后期开始潜心于其他体裁的创作，例如几首“狂飙运动”（Sturm und Drang）交

响曲和四重奏，特别是四重奏 Op.17 和 Op.20——它们显示出一种对于对位公式的新的兴趣（尤其在 Op.20 四重奏的赋格中更为突出），以及对当时的音乐普遍表现出的情绪高昂的内容和兴趣。但是海顿继续把以往的传统和技巧中的因素与新的发展结合起来，而这种风格上的综合效果在以下三首奏鸣曲中给人留下的印象最为深刻。

《降 A 大调奏鸣曲》开始是一个宏大的中速快板，在我们眼前展示出形式多样的动机。它有一个长达三十九小节的发展部分——该乐章的长度也许会使钢琴家不再去做第二次反复，但是，我认为最好尽可能地演奏其全部，因为它突出了乐曲的庄严进程。它是奏鸣曲式的，充分利用了当时键盘乐器的音域，有几处惊人的织体集中之处，双手不是在高音谱号上弹奏，就是在低音谱号上弹奏。起始主题（见谱例 19）由一个三小节乐句构成，乐句在主音上开始，以一个主音收束结束，随后是一个再次在主音上结束的五小节乐句。这些收束是温和的，显然缺少力度。尽管旋律线条本身掠过一丝细微的抒情感，而这些收束却可能令人期待听到一个装饰性的温和乐章，其符值比例也可能是适中的。第二个乐句（五个小节）开头的六连音立即一改此道，开始推动
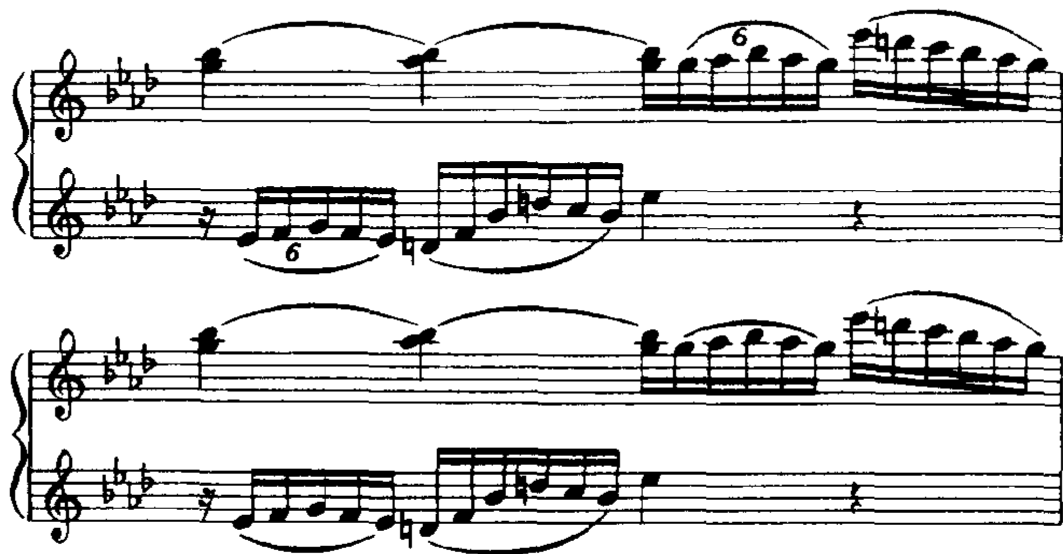
乐曲向前发展，引向一个降 B 的持续音（pedal）和一个延长组成的有力的收束。这时，在属调上出现了第二主题，但回头仔细一想，开头的十七个小节并非只是一组装饰性乐句和音阶的集合（尽管在演奏中似乎只把它们当作钢琴家显示其珍珠落玉盘式的击键技巧的一个借口），而是一种缓慢但最终是有力地向某种更加实质性的内容过渡。这些以简单的主音收束而结束的乐句并不是一盘散珠，它们凝聚在一座大厦的结构之中。即使第一个乐句本身也具有一种向前进行的动感，它在主旋律音上加快步伐，从半小节一步到四分之一小节一步，最后是附点节奏：

谱例 19



当我们到达第二主题时，音区出现了变化，从它前面的强有力的低音谱号收束变为高音谱号上的较轻柔欢快的结构。这里的六连音的作用是为主题提供前进的动力，该主题一开始似乎是静态的，只是在几小节之后才移动：

谱例 20
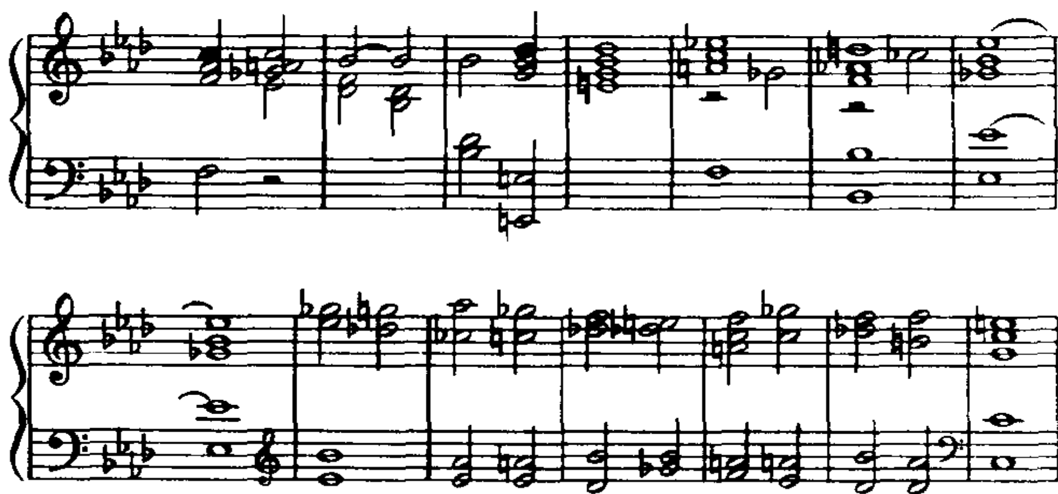


左手部分和右手部分一样突出主题，在几个六连音出现、乐曲向前发展时，只是为了表现主题才向下掠，然后又骤起，到达另一个延长，这一次是在一个持续的和弦上，从而有机会弹奏出几个装饰音，当然是反复出现的。这些延长在再现部出现于同样的位置上，到了发展部，还有三个延长：一个是在类似于第二主题出现之前的休止的位置上，两个是在和弦上，这两个和弦在乐曲向再现部发展时形成那段格外奔放的、幻想曲般的经过句的关键部分。海顿运用延长与休止（换言之，即停止）来造成戏剧性时段或在其他情况下造成幽默张力（此时乐曲似乎仍然穿过延长而进行）的特有手法正在

形成。

该快板的探索性、逐渐展开的特性，以及其中的幻想曲般的插段无疑归功于海顿推崇备至的C. P. E. 巴赫。这些特点使海顿在处理这一曲式时有了额外的自由，使发展部分具有一连串非凡、动人的和弦变化，运用巴洛克式的触技曲修饰法使乐曲不屈不挠地发展下去。下面是这个丰满的经过段的和声轮廓：

谱例 21



这是有关该乐章的强度的最有说服力的例子，但是还有许多其他的细节，如半音的起伏或节奏的改变，使乐章更为丰富——在再现部，主要主题先是在主音大调中再次出现，然后又以降 a 小调出现，这一片段感人至深，难以忘怀。这个乐曲令人感到既亲切又实在。
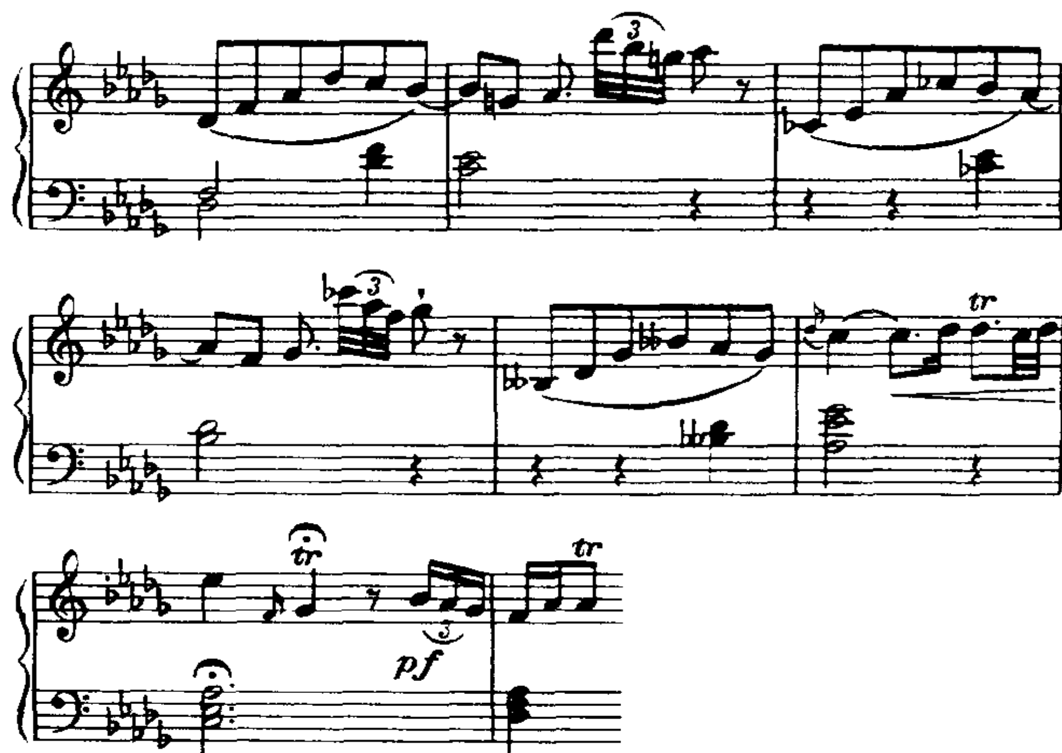
随后的柔板具有同样的性质，曲调感到亲切，美得叫人伤感，像一条打开的、用许多乐思编织成的华美挂毯。开始部分的设计在海顿的奏鸣曲中是独特的：

谱例 22



然后，这段帕萨卡利亚（passacaglia）舞曲式的左手线条反复出现，上面是最活泼欢快的对位旋律（counter-melodies）。之后，该乐章的织体基本上是三声部的，包括一个辉煌的由颤音、延留和音阶组成的模进，它们显然与谱例 20 相关，但所处的境界又大不相同——旋律线条本身在相伴的装饰音中以最微妙、最令人不可思议的方式穿梭于其间，这要求弹奏者具有敏锐的平衡感。乐章的发展部充满了感人至深的对位法，同样打动人的还有对引回到上述延留和颤音的谱例 22 所进行的富有想像力的模进处理：

谱例 23



在最终收束之前的延长出现前，甚至还有一系列更为予人启发与灵感的和声变化（与等音程变化）。这个柔板一直是海顿所有的慢乐章中最动人的之一。

在最终的急板中，有一个典型的、喧闹的奏鸣曲回旋曲，其中的两处反复必须引起注意，如果其目的是实现它在作品的总体框架中的适当位置的话。它是同类中的佼佼者，颇有新意地运用了巴洛克模进和修饰法，同时，音阶再次提供了真正的动机力量。高昂的情绪给予

它一种无法抵御的魅力。它形成了这首奏鸣曲的完美结尾——其光彩之处足以与其他乐章中更强的情感成分相媲美。

这首《降A大调奏鸣曲》中为人熟悉之处在《g小调奏鸣曲》（即在克里斯塔·兰登版中紧随其后的《第32号》〔Hob.44〕）中更加显著。这里要提一下的是，作品上暂定的日期1768～1770受到一些专家的质疑，特别是罗森，他在其杰作《古典风格》（The Classical Style）（费伯父子出版公司1971年版）中提出过这一点。这首作品中强烈的予人情感由于缺少热情洋溢的终乐章而得以增强——作品中只有两个乐章，一个充满最微妙难言的伤感的中板，和一个虽然略为直率、仍然保持这种强烈情绪的小快板。的确，这个小快板是一个真正的g小调小步舞曲，在一个显然出自一个相关主题的三声中段之后，又回到一个精致的变奏下，随后又是这个三声中段的部分的简短变奏，以形成奏鸣曲的某个尾声。这样就扩大了小步舞曲风格的能力，不只是在装饰和改变材料方面，而且还能使这类乐章在整个作品中承担更大的感情分量。

尽管如此，这首作品的重要部分正是在于其第一乐章，然而令人惊讶的是，尽管它有一种从容平稳的美，

却很少有钢琴家对它感兴趣（譬如里希特〔Sviatoslav Richter〕的经典录音）。乐曲所表现的严肃性和深度，如果不是超过的话，至少也可与海顿这一时期其他的g小调作品相媲美，例如《圣母悼歌》(Stabat Mater)和《第39号交响曲》，而且在运用键盘乐器的音色方面，它也再次显示出其无穷的变化。海顿使用十分简单的材料建立起一个相当复杂的结构——比如，用简单的级进方式（step-wise movement）来构成起始主题的主要部分，以及用下行琶音花体句（downward arpeggio flourishes）来作为第二主题。其音调是一种深沉、相当含蓄的悲伤，但这并不妨碍他在发展部的末尾建立起一个具有真正力量的高潮乐句，与该乐章的氛围奇妙地相称：它使得该乐章的宏伟壮观的部分好像一直就隐于表层底下，并且在三连音上拍的基础上进入主要主题：

谱例 24

在听到起始乐句以低一个八度出现时，再现部马上开始了，给它增添了一种丰满感和情感力量。要注意的是，海顿在尾声之前在一个持续的减三和弦上面写出了一个右手华彩乐段，标以“始终更缓慢地弹奏”，这是他第一次在奏鸣曲中以这种方式运用了这一巴洛克传统手法。

《c小调第33号奏鸣曲》（Hob.20）是第一部在保留曲目中确立其地位的奏鸣曲。它代表了海顿最深刻的“狂飙运动”作品，这个艺术运动在文学中持续的时间要比在音乐中更长，歌德（Goethe）则是这一运动的主角。简要地说，这场运动以一种新的“主观性”取代了巴洛克和前古典风格的“客观性”，用对个人情感的新的表现方法取代了其倡导者所认为的以往各种风格中的温文尔雅。启蒙时期将被一个文学时期所取代，在这个时期中，冲动、感情与本能被视为是人与神圣自然之间的纽带。在音乐界，对海顿有着众所周知的深远影响的C. P. E. 巴赫以他的精致、往往是令人心神不宁的非理性但又具表现力的作品走在众人之前——的确，这整个运动在文学界风起云涌之前，就已经在音乐中有了最充分的体现。在海顿的作品中，正是作于十七世纪六十年代后期与七十年代初期之间的交响曲和四重奏最为频繁地反映了这场运动——这类作品有《e小调第44号交响曲》即《悼念交响曲》（Trauer-Sinfonie，或称Mourning Symphony），或《f小调第49号交响曲》即《受难交响曲》（La Passione），和一些小调四重奏。有趣的是，他把这种情绪高昂的内容与他对巴洛克对位形式几乎是自觉的兴趣结合在一起。这和他的一些同

时代音乐家如出一辙（如道尔多内〔d'Ordonez〕与加斯曼〔Gassmann〕）。正是这种新发现的音乐之抒发性情感的能力与洛可可和巴洛克技巧成分的融合，产生了由莫扎特和贝多芬在成熟后继承的维也纳古典风格。

在这个情况下，《c 小调奏鸣曲》在奏鸣曲家族中取得了一个独特的地位，因为它是海顿在这一时期的高潮时所作的惟一一部此类的作品。后来的一些作品也带有同样的强烈情感，如《b 小调第 47 号》和《升 c 小调第 49 号奏鸣曲》，然而它们的形式更具有古典式的均衡。把 c 小调与升 c 小调两首奏鸣曲的终乐章作一比较是很有趣的。两者均从伴随其起始主题的节奏动机 ♩♩𝄽 中获得一种强大的动力——在后一首奏鸣曲中，它是一个古典形式的、相当传统的小步舞曲和具有相当大情感力量的三声中段的一个组成部分。在《c 小调奏鸣曲》中，基本的小步舞曲风格被转变为更加复杂的东西，无论在结构上还是表现力上都是如此。巧合的是，两首奏鸣曲由阿塔利亚在 1780 年发表时放在同一组中（第 33 号与第 48 ~ 52 号放在一起）。《c 小调奏鸣曲》头一回被冠以奏鸣曲的标题，而不是用以前使用过的古组曲（partita）或嬉游曲的名称，它也是第一首包含详细

的力度标记的乐曲。这些现象引起了人们猜测它是否是为钢琴而作的。阿塔利亚为这组乐曲标上了人们猜测它是否是为钢琴而作的。阿塔利亚为这组乐曲标上了“用大键琴或钢琴演奏”的字样，显然旨在尽量扩大其销路——在他的版本中，“渐强”和其他一些标记肯定是表示用钢琴弹奏的。但是，在存留下来的手稿片段中有“大键琴”（Clavi Cembalo）的标题，这也许是表示用大键琴弹奏——克里斯塔·兰登在她的版本前言里，则倾向于以下观点；因为这些力度标记往往与用大键琴的说法相矛盾，所以我们应当把“大键琴”看作只是“对键盘乐器在类型上的描述”。

这首奏鸣曲的格外丰富之处在于它众多的主题动机上：花样繁多的情绪和织体在短时间内得以处理，加上形式变化多样，其中海顿对泛音进行的处理也并非不是一个引人注目的特征。随着音乐表现力如此拓宽，海顿实现了对以往各要素的综合——C. P. E. 巴赫的协奏曲中的复协奏曲（concertante）风格明显地出现在这部作品中，尤其是在第一乐章的两个收束点上，紧接在小尾声并且再一次在尾声之前，乐曲逐渐依赖于一个属九和弦，标记是“柔板”，并略加装饰。洛可可装饰法依旧在海顿的材料中起重要作用，而在慢乐章中则有一种

强烈的巴洛克色调。从一开始（在手稿中为中板，在第一版中为中速快板）我们就被一下子推入一个极为敏感的感情世界之中，甚至可以说是一场戏剧之中——在最初的二十小节中，出现了一大堆令人不知所措的动机和织体。该乐章是奏鸣曲式的，但是组成它的又是如此多的动机啊！

谱例 25 (a)

Allegro moderato
Moderato

（b）

（c）

把第二主题单独置放，这表明了海顿的独创性。它从第 15 小节（见谱例 25（c））以降 B 属七和弦开始，

仅仅在下一小节上就转入“正确的调性”降 E（第二转位），这种手法有助于遮掩主题的起点——不过，这时听众无论怎样心中会变得无数，几乎无法意识到有新的材料开始，直等到它完全展开为止。（在这个例子中，我坚信这是一个真正的第二主题，而不是一个扩展部分。）

第一主题群明显地分成两个部分，第一部分由一个四小节乐句构成，随后又是一个四小节乐句，该乐句进一步分为两个彼此对比更加明显的部分，它们在右手部分一个八度和左手部分两个八度上形成一个起伏。在第9小节上，第一主题群的第二阶段开始了（谱例 25（b）），它是由两个三小节乐句组成的。这两个乐句中的第 2 和第 3 小节的右手装饰音自然而然地引入第二主题（谱例 25（c）），而第二主题的结尾与开头一样开放，因为它引向一个经过相当一段时间才形成的属九和弦并对之进行审视，如上所述，该和弦还有一个华彩乐段。这段呈示部中最令人叫绝的特点也许是：海顿运用各式各样的节奏和织体把乐曲推到这个收束点之后，最后落在一个实际上长达十三小节的属音持续音上（长达呈示部总长度的三分之一以上）。其中也有几个偏离之处：在柔板华彩乐段之前的装饰音中，低音在落到降 B 之

前一直在降 B 和降 C 之间徘徊，而在属九和弦上拖长的延长之后，海顿用一个降 B 属七和弦的传统收束音型进入了“恢复开始时的速度”（tempo primo，而且是强的〔forte〕），这一回用此手法是为了使乐章小尾声有一个更加阳光明媚的降 E 大调境地。这样，海顿富有表现力地使用了持续音（这种向降 C 来回盘旋的手法十分奇妙动人），后来又把它变为降 E 第二转位的低音与一个属七和弦的低音之间的摇摆，从而尽量延迟解决音的出现。这是一个大胆、富有勇气的经过段，它维持了从这首奏鸣曲一开始就纯粹由强度所造成的张力。

构成材料的成分是复杂多样的——谱例 25 展示了其中的一部分。但是在乐思中还有许多相互关系。例如谱例 25（a）中的四个音符的 *x* 标记明显地出现在谱例 25（b）和（c）中，特别对其最后一个音符加以反复使之更为明显，它还形成了小尾声中的主动机，此次把它原来的速度加快了三倍并置于一个阿尔贝蒂风格的低音上。大量运用在第一和第二主题中的三度和六度，亦是一种聚合力，甚至连呈示部结束时使用的小小的结尾也运用了一些三度，预示以后会出现什么，是在第一部分反复中，还是在发展部的开始部分中。此外，在第一小

节中，如此庄严的附点节奏被断断续续地以两倍或四倍的速度运用之，并且很自然地再现于主要主题的重述之中。乐曲充满情感地进行，情节丰富，听上去就像幻想曲那样奔放不羁，然而它实际上就像海顿的任何作品一样凝重，一样循规蹈矩。其发展部从技术上看更加直截了当——在降E、f小调和降A上三次简短地但越来越紧张地提及主要主题之后，乐曲停留在降b小调上，在一个阿尔贝蒂低音上的 x 基础之上展开乐章尾声音型。这一手法在降e小调上得以反复，但这一次被扩展了，变成左手持续六连音之上抒情部分的美妙华丽装饰，先是用一连串奇妙的和声变化，然后是一段似乎要形成降E的音乐，完成了一个形态完美、延伸到g小调的收束。

正是在这一点上，海顿创作出了也许是他最富灵感的结构变形，因为在到达属调与再现部应当开始之处，他彻底地改变了传统的程式。的确，人们对其再现部究竟在何处开始有些争议——罗森（Charles Rosen）在他录制的CBS版唱片的封套评语上说道："在回到主要主题时……它被戏剧性地用寥寥数笔重作了一篇，从它的第二部分开始。"这就是第65～68小节，是取自谱例25（b）中的两个两小节乐句，先是移向d小调，然后又转为主调c小调。海顿还改变了这些乐

句内的情节——相当于第9小节的内容，在前面是该乐句的开头部分，现在成了第2小节（即结尾，因为乐句从三小节缩短为两小节），它的前面是一个取自第10小节的装饰小节。从技术上说，我觉得这确实就是再现部，因为海顿改变了第一主题群的各个阶段出现的顺序，但我总觉得只有在第一阶段（谱例25（a））再现于主调时，人们才能听到再现部开始了。不管正确的答案是什么，事实是不变的，即海顿正以其独有的特色使各个部分吻合在一起，尽管再现部被压缩了，它仍然包含了一些有待进一步展开的时段，这些时段使得这个精彩的乐章给人的印象更加深刻。甚至连小小的尾声部分在收束时也略有展开，就好像不情愿把这段感情深沉的乐曲结束掉似的。
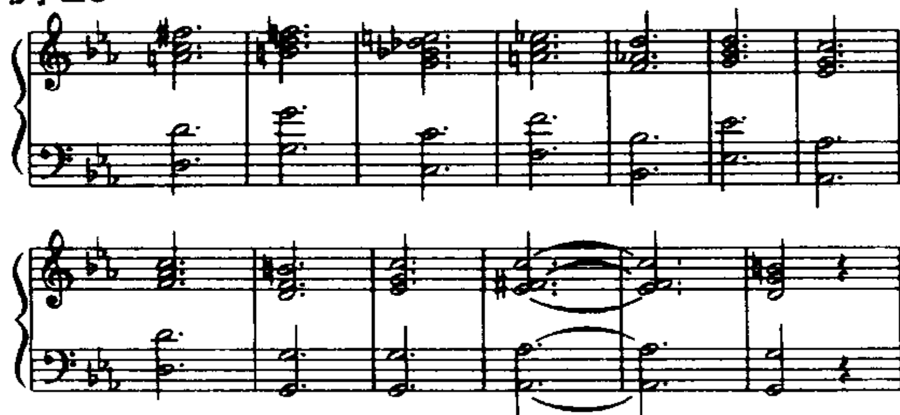
这首奏鸣曲的第一乐章即使在最克制的地方也是充满强烈的热情，而终乐章却具有明显的、与之相反的悲剧性，这两个乐章恰是狂飙风格的两种对立的类型，不过，慢乐章公开地表露出高尚巴洛克的影响，比如，在那些通过这个快的行板（Andante con moto）寻求宁静的平稳流动的线条，在大量运用由切分造成的、尽心竭力的写出的（written-out）弹性速度（rubato），以及在模进发展的表面上无穷无尽的微妙之处上。罗森恰如其分地

把它描述为“两个外乐章的风暴的一个静止的中心”，正是它本身的对比，这个静止的必要性以及左右手旋律线条的超凡的美，使它如此奇妙地与整首奏鸣曲结合得天衣无缝。海顿用一个既有修饰性又有表现力的旋律围绕在流畅的伴奏部分上，这个伴奏部分往常为在第一乐章中成为十分重要织体要素的同样的三度所装饰。在这里所采用的奏鸣曲式把发展部和再现部再度结合在一个全无接痕的乐段中，这一乐段在某一点上使右手部分急剧上行，颤音萦绕着音阶，而左手部分用三度下行到一个两手相差四个八度的拍子上，这是一个大胆而引人注目的织体。

最后的快板把我们猛地带回到激流之中——这是一个热情的华丽文采之不断喷发，以极其规范的内聚力和极其娴熟的技巧表现出来。这个奏鸣曲-回旋曲式使海顿能够再一次把两个再现部分压缩到一起，同时依然对它们的材料加以变化；这一乐章背后的两个主要主题力量是（1）起始主题，用的是下行的音阶音型，通常是五个音符并且类似于谱例 25（a）中的 x 处。（2）上行的十六分音符的娴熟表演。当然还有其他一些抒情乐段，但正是这两个乐思提供了主要动机力量，而乐曲所表达的大量的斗争感则产生于由一个乐思的向下进行和

另一个乐思的向上进行所形成的对比之中。三度再次成为这一织体的主要成分——它们伴随着主要主题，并且以其他形式出现，此外，还提供了流畅的小尾声和尾声的材料。由于这是一首奏鸣曲-回旋曲，它可以有两个“发展”部分。其中第一个包括一些精彩的、进取的两声部进行（这是海顿使用巴洛克技巧为其新的表现力服务的典型例子），第二个则逐渐形成一个宏大的高潮，其中的触技曲装饰多次运用双手交叉弹奏法，发挥出一系列丰富多彩的和声，其渊源可上溯至巴赫，其影响可后见于舒曼（Schumann）。这一部分的技术难度与乐思的高昂热情相称。下面就是这个和声结构——需要强调的是，这些和弦各长一个小节，只有倒数第二个和弦除外，它的长度为两小节，在收束解决之前造成一种几乎无法忍受的张力：

谱例 26



在他的键盘乐作品中，海顿在此之前从未对其作品的演奏者提出如此之高的要求——又过了很长时间，他才又一次提出了这么高的要求。

中期作品（二）L.34~41

D大调和降A大调奏鸣曲，即《第34号》和《第35号》（Hob.33和43）首次在1783年出版于伦敦，同时发表的还有《e小调第53号奏鸣曲》，但似乎可以肯定它们的创作开始于七十年代初期。这两首作品相对于以上刚讨论过的三首而言，都显得无足轻重。确实，风格的转变令人吃惊——几乎好像在那些作品中留下印记的体验以前从未出现过一样（海顿在1770年患病肯定影响了他的c小调奏鸣曲）。要不是此后的二十多首奏鸣曲中许多都像这两首一样轻微，人们真的会怀疑这两首作品的日期怎么会这么靠后——然而，海顿作品中的一个令人吃惊的特点是，在其成就达到这样一个顶点时，他并没有继续发展并创作出一系列杰作来，就像他在交响曲和四重奏的创作中那样，而只是满足于在键盘乐作品中更加流于平庸地发挥其技巧。这些作品大都是为业余钢琴手（其中许多是年轻的贵

妇）而作的，这在某种程度上可以说明其原因，便遗憾的是，这样突兀地改变奏鸣曲的创作风格，导致人们对其中许多作品的真正本质评价不高。尽管平庸，其中有几首还是值得探讨的——特别要指出的是，里希特比其他任何主要钢琴家都更广泛、更具想像力地选用了奏鸣曲，曾演奏过（而且有几次是有案可查的）相当一部分这类中流作品。

《第34号奏鸣曲》（Hob.33）开始的快板确实需要用“诙谐的”（giocoso）作为速度记号——这一乐章用一个节奏音型 开始（《第4号》与《第18号》也以此为开始，它还在几部早期作品中起过重要作用），运用休止和踌躇来突出它特有的谨慎的诙谐，是一个俏皮、令人愉快的乐章。在发展部开始时间b小调的转化十分突出，它在一个升F持续音上实现，而这个持续音在此情景中给人一种戏剧性的惊奇感。柔板则大不相同。它是d小调的，拥有一个与莫扎特作于1785年的《c小调幻想曲》（K. 475）降B大调插段极为相似的强大的主要主题，既宽广又极具表现力——结构清晰，和声丰满，键盘弹奏范围宽（有一处，两手相距四个半八度）。它一气呵成地进入终乐章，后者是用小步舞曲速度演奏的，它由一种典型的交替变奏曲式组成（在此例

中纯粹为装饰目的），具有两个主题，第一主题是D大调，第二主题为d小调。

《降A大调第35号奏鸣曲》（Hob.43）开始是一个中板主题，奇怪的是，它相似于《第34号》终乐章中的第一个变奏旋律，至少有几个小节是如此。这首作品比上一首在创作灵感上更协调一致——开头的乐章充满坚定的目的性，并且以海顿惯有的想像力来处理奏鸣曲式（第二主题群实际上是第一主题的再创作，在再现部中的作用微乎其微）。第二乐章是一个小步舞曲，带着一种类似于贝多芬小品曲（Bagatelle，Op.33/2）中的诙谐曲风格的强烈节奏感，而三声中段却是明白无误的兰德勒风格（ländlerisch）的。令人愉快的终乐章是一个第一回标以回旋曲标题的急板，尽管其中只有一个明显的插段，即一段喧闹的f小调。再往后一个插段听上去更像一个尾声，但又转化为一个使用前面用过的材料的发展部，把我们带回到又一个主要主题的欢快变奏中，这段变奏由于使用了一些诙谐的八度位移而变得更加有趣，最后是一个非常诙谐的结尾。
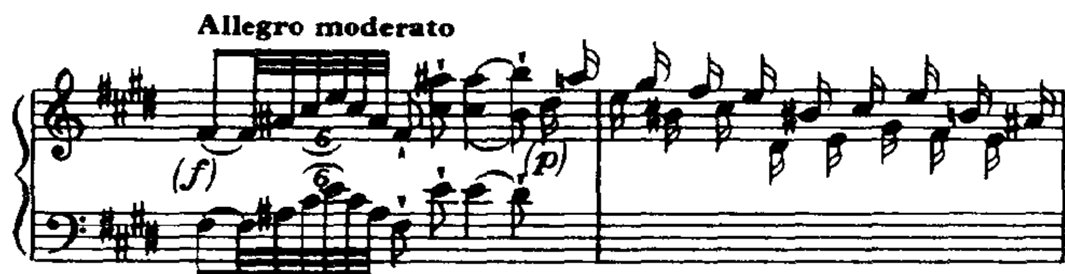
海顿奏鸣曲的第一次真正权威性印刷物，也是由他本人指导的第一个版本，是维也纳出版商库尔伯克在1774年出版的一组在前一年创作的六首奏鸣曲（第36

~41号，（Hob.21~26）。奇怪的是，莫扎特的那组明显表现出海顿对其影响的六首奏鸣曲（K.279~284）的创作年代是1774~1775年。海顿的这组奏鸣曲是献给埃斯泰哈齐（Nicolaus Esterházy）亲王的，这位亲王肯定很欣赏这些奏鸣曲所表现的优美、精妙之特点和曲式的广泛运用，当然还有其相当具有理性的内容。《C大调第36号》（Hob.21）活泼轻快，其第一乐章的特点多取自于嬉游曲风格，带着附点节奏和华丽的装饰音。它们被用在由三连音形成的旋律轮廓中，与第二主题群一起进入织体。然而，第二主题群的开始部分与在属调上的第一主题的第一小节毫无二致，而那些三连音真正成了优雅诙谐的小尾声的主要内容，只不过在这里不同寻常地被延长了。随之而来的柔板高亢响亮，在关键时刻使用了完整和弦（海顿特别善于用强烈的减七和弦来制造瞬间意念并加强乐曲效果）。其中偶尔有几处在后来的贝多芬作品中也能听到的地方——的确，要说这段柔板的装饰手法既可回溯到洛可可风格，又能在后起大师贝多芬那里见到，也许不算过分。急板终乐章又回到熟悉的3/8风格，其突出特点是使用了波音，既有注明的又有暗示的——这是一个华丽、轻松愉快的乐章，其中的第二主题仅仅是对第一主题的更强烈的卡农式再现，

只是这一回是用三度。有一个令人愉悦之处，是在发展部中一次向 a 小调狡黠的转调——这毕竟只是个关系小调，因而也是一个显而易见地要转过去的调性，但是其内容被巧妙地处理了，使之一时听上去颇为异乎寻常而出人意料。

《E 大调第 37 号奏鸣曲》（Hob. 22）则更为丰满，更加充满热烈的情感。其第一和终乐章尤为如此。一开始的中速快板开头是一个明朗、精巧的主题，用完全写出的一些回音作为它的线条的一个基本组成部分——这就是它的完整感。辅之以每个乐句起首的完全和弦，使海顿能依赖一个简单但又不乏表现力的上行模进来开始第二主题群（一个用和声技巧表现的、以第一转位属和弦开头的扩展部分），在这一过程中，到小尾声之前，他流露了自己对于运用诙谐有趣的键盘乐曲结构之乐趣：

谱例 27



海顿没有用在呈示部结束时达到的属调 B 开始其发展部，而是猛然转入升 g 小三和弦（第一转位）以获得一个强烈的效果。显而易见地，这个戏剧性的手法有两个效果：转向主音关系小调（升 C）和拓宽乐曲的情感表达范围。终乐章标有“小步舞曲速度”的字样，它从这一曲式中继承了 E 大调主要主题的优雅特征和随后的更具戏剧性的 e 小调部分中多少类似三声中段的感觉。实际上，这是一个交替的回旋曲-变奏曲结构，主要主题的三个变奏由 e 小调副部（couplets）通过它们自己共用的材料将其分隔开，结尾是大调部分的第三个变奏和一个诙谐的最终收束。形成这首可爱的作品的中心部分的行板是一个流畅的 e 小调的如歌乐段（arioso），它几乎是不断地由旋律三连音衍生出来的，作曲家对它作了大量的模进和对位性的发展。其中还有一个恰如其分的附点节奏，它在整个乐章中只出现过四次，但却造成并扩大了其微妙的效果，演奏者可以借此通过强调这个节奏差异来理解之。

这几首中演奏得较多的《F 大调第 38 号奏鸣曲》（Hob.23）以典型的奥地利附点进行曲节奏开始，其曲调令人活生生地联想到海顿的第一首奏鸣曲，但是如同《第 36 号》那样，其节奏重心逐渐改变。在这一首
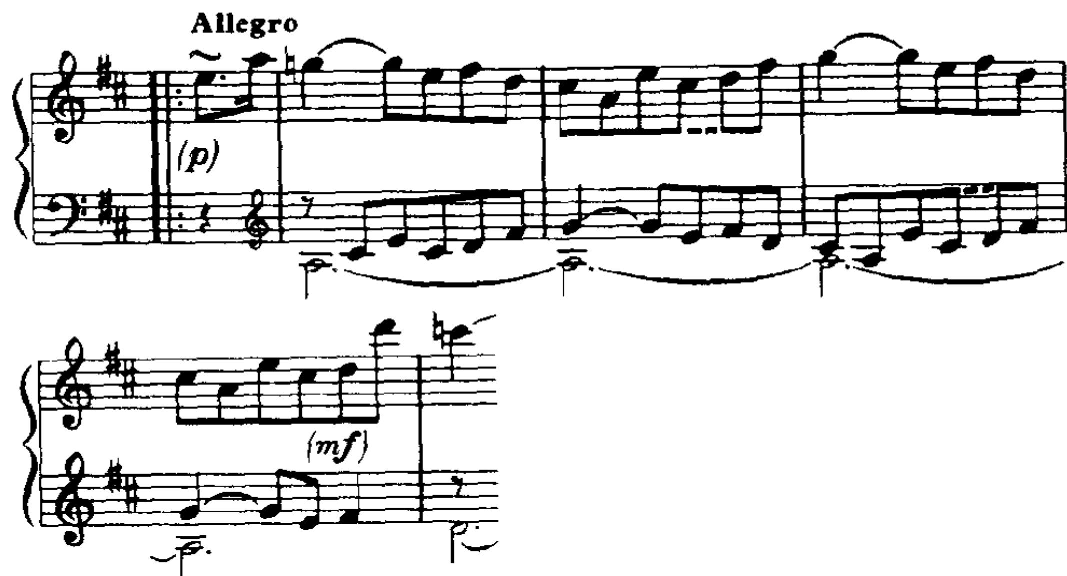
中，从附点节奏通过平调的（level）十六分音符转向占主要地位的波浪起伏式的三十二分音符。这是一个活泼、华丽的曲子。有几次突然但又完全令人信服地投入到更为戏剧化的氛围中——在再现部中有一处从侧面有效地进入降 A，而在再现部大致相同的地方，在左手持续颤音的上方有一个右手的华彩乐段。在这个相当强烈、带有炫技性的乐章之后，是一个西西里舞曲式的柔板，它有一种动人、甜蜜忧伤感——同样在这里（这一回是在一个延留八度持续音符之上），收束之前有一个听上去十分自由的右手装饰段。这个乐章就像一个真正的交响曲终乐章那样，对莫扎特有着明显的影响，也许这是海顿奏鸣曲中第一个使人如此直接地联想到他成熟的管弦乐终乐章风格。它大胆奔放，令人欢欣——不只是减七和弦的发展部开始部分如此，它在解决之前至少持续了六个小节。这部作品受人欢迎是一点也不令人吃惊的。

《D 大调第 39 号》（Hob. 24）性质完全不同，它足以反映出这一组奏鸣曲的风格多样化。在这一首中，海顿用了一个宽阔、美妙抒情的快板加上两个较短的乐章使作品得以平衡。后两个乐章是一个脆弱但具有热情的表现力的柔板，它引入一个令人欢欣的急板终

乐章。我必须承认在海顿如此之多的精美作品中，我特别喜爱这首奏鸣曲——它具有一种独特、明快的优雅。这并不是说它缺乏戏剧色彩和炫技特点，因为其中的快板使用了触技曲装饰来制造和建立强大的张力，而是说它从未超越一首基本上是抒情作品之应有的界限。这一乐章的呈示部是海顿把密切相关的几种结构微妙地结合在一起的绝佳例证。它以第一主题群开始：两个反复的四小节乐句，随后是一个反复的、以不完全收束的两小节回应式乐句。紧随其后，在（未作准备的）属调上，呈示部的第二部分开始了，把起始主题移调为一个收束式音型，然后又变成刚才提到的触技曲装饰。呈示部的最后一部分（仍然在属调上）以一个与第一主题相同的八分音符的转调开始，随后又回到触技曲风格。连最后的两个乐句（都是收束式的）也回到这两个重要的成分上。

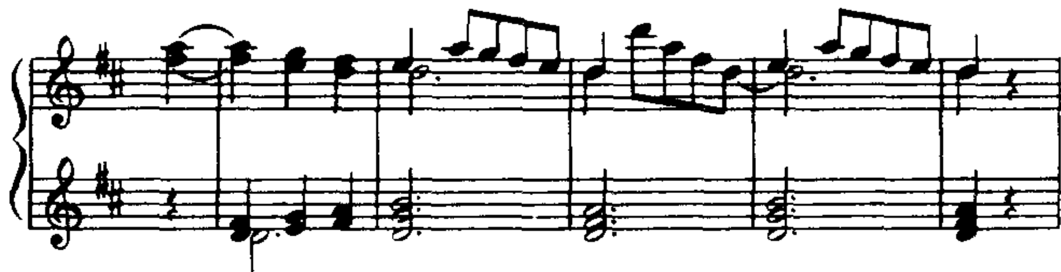
海顿用一些完全适合这一环境的卡农来开始其发展部——注意，在第一主拍上，右手将先前的属音转入七度，把调性推回到主调上：

谱例 28



这三个乐章在一个重要的地方都有一个被中断的收束，但这些收束的表现目的各不相同（在终乐章中它是一个纪念碑式的、令人忍俊不禁的笑料之组成部分）。柔板的 d 小调起始主题格外精致，在一个简单巴洛克伴奏部分上方有一个踌躇不前的伤感旋律——其 F 大调的重述如同一个带有流畅伴奏的、更有连续性的部分，就像一束阳光，比起《第 38 号》的慢乐章中一个类似之处的类似的调性变化，它被认为要更美一些。终乐章同样是不无灵感地简单，其中有两个对二段体第一部分的变奏，我忍不住要摘录下来，让大家体会一下这段乐曲的敏感和优雅之处：

谱例 29



这一组奏鸣曲的其余两首都不具备以上几乎所具有的均衡或持续的灵感，尽管它们都自然而然地有许多令人感兴趣之处。《降 E 大调第 40 号奏鸣曲》（Hob. 25）的第一乐章，即中板，确实富于引人注目的特色。它以一个强烈的、具有明显“公众”（public）特性的主题开始，与以上讨论过的所有奏鸣曲的更为人熟悉的特性形成对比——这是一个预示贝多芬的某些姿态的先现音（anticipation），这一点不仅通过几乎马上就要听到的附点节奏（使人生动地联想到《A 大调第 101 号奏鸣曲》中的 Vivace alla Marcia）得到证实，也从在华丽装饰之下的以低音八度方式对开头几小节的响亮重述中得到证实，后者也预示了海顿的最后一首《降 E 大调奏鸣曲》的富丽堂皇之特色。演奏者的问题在于速度，因为在一开始似乎正确的速度，在随后的复杂的经过句中就不一定合适——这么做可能容易使乐曲变得狂躁而不是有力。这

段乐曲无疑是宏大的，甚至在该经过句的大部分主题框架上都出人意料地倚重八度重叠，而且，如果说它也许包含了过多的、在海顿似乎都无法用他常用的技巧来加以统一的各种材料，那么它无疑表明海顿正在进一步向更宏大的键盘乐风格发展。剩下的另一乐章标有“小步舞曲速度”的字样，它是一个没有三声中段的明白的小步舞曲。海顿以其成熟、直率的手法创作出这一乐章，其中有一个重要的新特征：它几乎完全是卡农式的，右手引导第一部分，左手则引出第二部分。这种有意识地把大体上是严格的卡农结合到奏鸣曲中的作法后来成为克莱门蒂作品的一个重要特征——他的《G 大调奏鸣曲》（作品 40 号第一首）中庞大的快板第三乐章实际上就是一个把该特征发挥到极致的小步舞曲和三声中段。海顿本人早在十七世纪五十年代后期也模拟卡农，在他的弦乐四重奏作品《第 1 号》第一首的小步舞曲中将其作为一种技巧来运用。奇怪的是，过了那么长时间他才把它运用到键盘乐作品中来。

《A 大调第 41 号奏鸣曲》中（Hob.26）在其第二乐章里也包括一个小步舞曲和三声中段，两者都标明“逆行”（al Rovescio），都取自《G 大调第 47 号交响曲》的同一乐章——它们是回文式的（即后半部是前半部的颠

倒)，并且给了辛普森（Robert Simpson）灵感，写出两组小步舞曲的变奏曲（他的早期钢琴作品）和宏大的《第 9 号弦乐四重奏》(1982 年作)，后者可称得上是一部鸿篇巨作。《第 41 号奏鸣曲》的第一乐章内容充实、动人，坚定的第一主题略带军乐气氛，其丰富的材料比起上一首作品中的中板要和谐、一致得多——在我看来，只是在发展部中因过于依赖相当直白的模进而削弱了这一点。这部作品的平衡性也不那么令人信服，因为它突兀离奇的小步舞曲和只有一页长的急板终乐章并未能从结构上或风格上使这段大型的、精心营造的中速快板平衡——尽管应当再加上一句，简洁朴素的终乐章(其主要主题实际上是一个下降音阶，而后是一个上升音阶）使它理所当然地变得十分有趣。总而言之，这首作品具有其中所隐含的大键琴的浓重的特色，其特征明显，一目了然，与下一位奏鸣曲所显示的更强的钢琴特色恰成对照。

中期作品（三）L.42～47

这些作品由海顿本人在1776年以手稿的形式发表，尽管大家都知道其中有几首的创作日期要早一些，也许早在1770年就完成了。作品上没献辞。《欧洲杂志与伦敦评论》（European Magazine and London Review）在1784年恶作剧地制造出这么一个说法，说这些作品以及前一组作品是对C．P．E．巴赫的拙劣模仿，由此便可说明作品中的“反复无常的风格、古怪的停顿、心血来潮式的转调和经常出现的不成熟的手法，外加莫名其妙的技巧上的矫揉造作”。这篇文章在英国和法国广为流传，迫使C．P．E．巴赫公开表示他对海顿的敬慕，并否认自己和这篇污蔑海顿的文章有关。不论怎么说，这几首奏鸣曲的优美特点本身就戳穿了该文的谎言。它们多少具有以前几首奏鸣曲的那种随意放任的格调，但总体而言，范围更加宽阔，键盘乐部分要大胆得多，创意也比以前更丰富多彩。甚至可以这样说，这一时期的奏鸣曲

尽管不如 c 小调奏鸣曲或海顿最后作品中的几部那么宏大，却比他在同一十年里所创作的交响曲（一些明显的例子除外）在灵感方面要略胜一筹。值得注意的是，只有一首，即 E 大调，缺少某一类型的小步舞曲（海顿在这一组奏鸣曲中，使这种曲式的发展部内容变得极为丰富），另外，也只有一首，即 F 大调，有一个真正的慢乐章——这些作品的想像力达到了如此的深度，使人们几乎注意不到它们缺少了什么。

这组作品的第一首是精神抖擞（bracing）的《G 大调第 42 号》（Hob.27）——这里用了一个航海术语（译注：原文 bracing 原意是"拉紧帆索"），是因为第二主题群借以开始的那个简单乐句到晚些时候还会出现在那首美妙的维多利亚叙事曲《纳尔逊之死》（The Death of Nelson）中。有活力的快板（Allegro con brio）以一个使用几个音阶的欢快曲调开头，充满朝气，并饰以回音和反复音——在第二主题中出现了阿尔贝蒂低音伴奏，它在分解和弦底下有力地把发展部向前推进。其中有几处半音体系的迹象，几次小调调性的暗示，但总体而言，乐曲是新款、开放的。优雅的小步舞曲也是如此，尽管三声中段以 g 小调开始，其第二部分的开头却是一个温暖的降 B 大调动机，建立在一个亲切的巴松管式持续
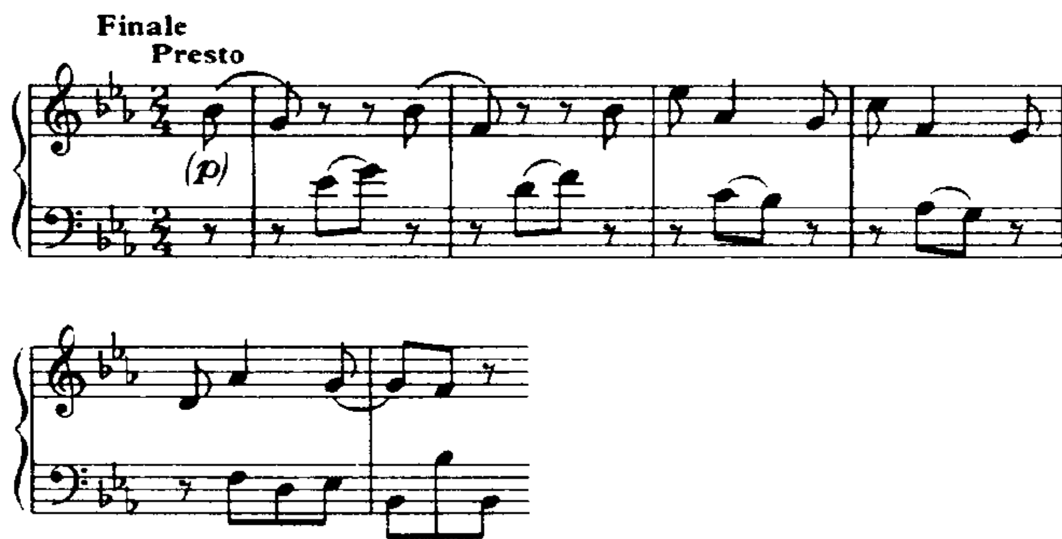
音织体之上。最后的急板是一个令人十分愉快的嬉闹场景，借助的是对十分相似于《F大调第38号奏鸣曲》终乐章中的一段回旋曲风格曲调的一连串变奏。这完全是海顿风格的终乐章曲式，纽曼恰当地将其描述为："一个特殊类型的、听上去很像回旋曲的变奏曲式。在这个曲式中，他的主题部分用作回旋曲的副歌（rondo refrain）再合适不过了，不同的只是它被分为两个同等或不同等的半截。由于这个主题的B部与A部形成了明显的调性上的对比，对于这个A-B主题的每一个变奏的开始部分都给人一种回到副歌（A）上的印象。这些变奏相对而言是比较辉煌华丽的，适用于终乐章，切分音、华丽的细节和清晰的精妙之处俯拾皆是。"这个使人激动的终乐章里有一个有趣的地方，那就是海顿在这四个变奏中的第三个变奏到四分之一时，戏剧性地转入了小调，他很少这样做，但这样做有效地使乐曲凭添了一个额外的刺激——正常情况下，这类变化是发生在变奏的开始部分的。

这个急板终乐章以完全相同的曲式，带着同样令人愉悦的、向小调的转化，进入了下一首奏鸣曲，即《第43号》（Hob.28），这是降E大调作品精美系列中的一首。海顿的这个调性的奏鸣曲总是这样的，它有一种特

殊的庄严气氛，或许甚至还有一种严肃感，尽管这种严肃往往被动人的、温暖或幽默的起伏音调冲淡。例如，中间乐章的小步舞曲给人一种粗暴感，但由于到了中段转入小调，使之变得稍带柔情；降 e 小调的三声中段则由于它隐含地用几个重叠的乐句从三拍变为两拍而变得既富于表现力又充满高度的想像力。开头的中速快板的材料极其丰富，第一主题以一个强有力的阔步向前的主题开始，结合了一些分解和弦，先是在左手部分，然后又在右手部分奏出——在第一部分里还包含了一个建立在反复音（多数是六度的）和延留上的重要的模进音程，用的是一种“逆置附点”（Scotch snap）的节奏。第二部分对前两小节加以反复，随即进入一个用颤音及音阶组成的动机。它还有第三部分（转化为一个连接部），以 c 小调开始，它在转为降 B 大调以进入第二主题（一个三度的、生气勃勃的主题）之前出现。小尾声大体上取材于第一主题群中的颤音和“逆置附点”，发展部则显示了海顿使乐曲似乎在自发地进行的同时又运用几乎令人眼花缭乱的各种动机的技巧。不过，这首作品中最突出的特点也许在于终乐章的真实主题上，这是一个两部创意曲，或者称为两手之间的对话，A 部有两个六小节乐句，B 部为一个十小节乐句。海顿就用表面

上如此简单的材料创作出了一些活泼、复杂的变奏：

谱例 30



即使可以只需列出前一组作品乃至更多的作品的开头部分，就能说明这些作品形式多样，但如果没有《F 大调第 44 号奏鸣曲》（Hob. 29），这种说法仍几乎不能体现出这首非凡作品的真正伟大之处。单单是它的第一乐章就在海顿作品中占有一个很高的地位。而柔板和终乐章也处于这一水平上。第一乐章标有“中速”字样，其中几乎完全不同的织体与节奏并存，戏剧性的转调以及显而易见的怪诞，再一次表明了 C. P. E. 巴赫和曼海姆派的双重影响——的确，在某些方面，它属于“狂飙”

风格的作品之列。它以一个包括几个重要动机的主题[1]开始：一个附点节奏，随后是在一个于一再反复的低音F之下运用右手倚音的抒情乐句，第一乐句由深沉的低音三度附点节奏完成。一个优雅地盘旋然后一步步下降的音型在第一主题群中也十分重要。一处延长之后，第二主题群以全都在上声部的华丽的琶音和一个使用“逆置附点”节奏的小小下降音阶为开始。这一部分引入一个令人惊异的小小连接部，它基于一个逐渐加快速度的反复单音（在引入再现部的发展部中，它周围则是一些其他音符，后者同样扩展开来，使转调又回到主调上）；小尾声基本上是抒情风格的，多少有些装饰性。呈示部奇特而悦耳，在其三组主要材料之间充满了变化与对比，使听众几乎来不及防备发展部一开始的爆炸般的音响。发展部开头是c小调，但立即转入降A，然后又转入减七和弦以过渡到阴沉暗淡的g小调倚音上。听众则开始感觉到发展部总算平静下来时，又一处戏剧化的七和弦把乐曲引入d小调，只是在此时发展部才开始向前发展。单用语言是无法恰当地描述这一部分的力度，也
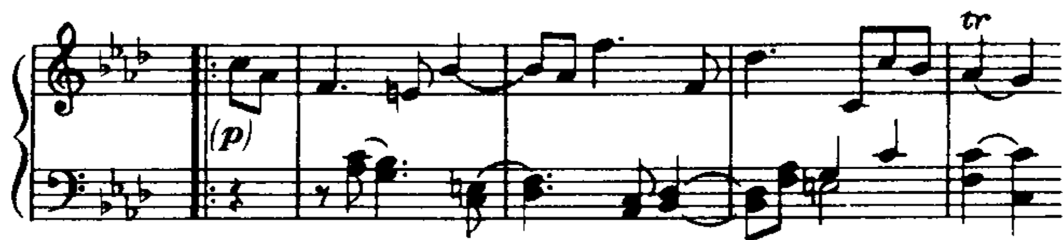
---

[1] 该主题的一个更具哀歌风格的变体成为海顿在1794～1795年于伦敦创作的杰出的《升F大调钢琴三重奏》的开头。

无法完全表达出为了再现部巧妙地回到开始部分所体现的那种心满意足之情（再现部把一部分材料又进一步向前发展）。当然也无法说明这一乐章在此后逐渐恢复正常所给人的那种感觉，此时它是作为一个真实、连贯的统一体而不只是一组往往是不同的乐思的集合体。

第22小节上的“渐强”标记是真实的，表明海顿在写这首乐曲时，脑子里想的是由弱至强。那段美妙的慢乐章的响亮特征也是如此。这个乐章虽然有许多巴洛克装饰成分，却是一段了不起的古典式柔板，符值比例完美无缺，在表现力上既庄重又敏感。在此处，对于调性的处理再次是微妙的、戏剧性的——简短的“发展”部分（仅仅是一个五小节的间奏）在一个属七和弦上开始，令人联想到可爱的第二主题，并且通过一个典型的那不勒斯收束在D大调上相当坚定地结束。在一个休止之后，再现部也同样坚定地在降B大调上开始，降B大调是柔板的基础调性——一个大胆、深刻的并列现象，其方式如同贝多芬《汉马克拉维亚奏鸣曲》（Hammerklavier）第一乐章（第37小节）从降B向D调突然转变那样出人意料。在终乐章里，海顿用了一个“小步舞曲速度”，它本身既精致又引人注目——它有两个装

饰性的逐渐加强的变奏和一个其后半部分的最终变奏，以延展这一乐章的表达方法并突出其终止性。这是一个精彩的结尾，因为它从直截了当的小步舞曲传统下行，结合了对材料所作的真正大规模的调查；f小调的三声中段有一部分也不错，这个三声中段只出现过一次（以它原有的曲式出现在小步舞曲之后）。在这里，海顿又一次运用了某种节拍移位来突出乐曲极富表现力的特性：

谱例 31
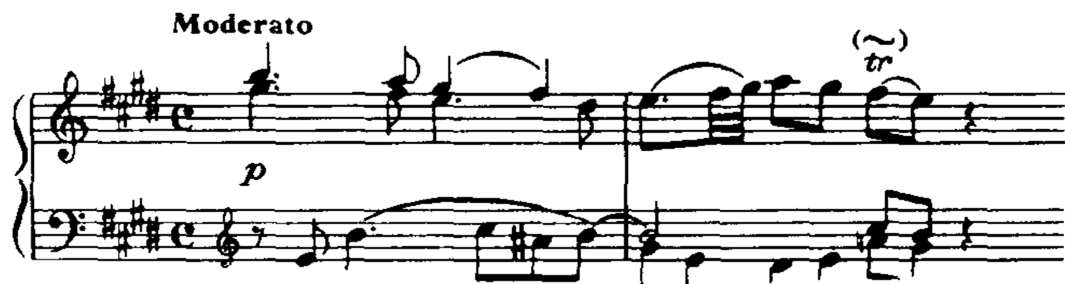


后两首奏鸣曲无意追求同样的复杂音阶——的确，《A大调第45号奏鸣曲》（Hob.30）几乎令人失望。这不是说它无动人之处可言——相反地，一开始的快板富有活力和一些悦耳之处，比如第一主题群中的一个号角式（horn-like）的动机（一个有争议但十分有趣的看法是，尽管海顿经常使听众从他的奏鸣曲中生动地联想到其他乐器，我疑心为莫扎特的奏鸣曲配器是否要容易得多）。这段快板中有许多地方让人回溯到相对古老的一

些手法，比如围绕在大体上是简单的起始主题周围的洛可可装饰法（基本上是一个多处修饰的分解和弦）。这首奏鸣曲最令人吃惊之处是在快板的收束部分，乐曲不是反复尾声结束时使用的第二个号角式音型，而是出现一个在属七和弦上突然中断的收束，随后又一下子转入一个第一转位的升 C 大三和弦，以进入二十一个小节长的柔板。这样既作为第一乐章的尾声，又替换了一个慢乐章，它由一个明显的右手旋律组成，伴奏部分是一个分解和弦，从头至尾标以“最短的断音”（staccatissimo）。即使到了这里，也没有一个完全收束。相反地，在一个 E 大调收束之后，乐曲毫无间断地进入终乐章，后者再一次用了主音调性。这是一个形式化了的小步舞曲速度，一个简单的小步舞曲曲调的六个直率的变奏，优雅但有点死板。在海顿的作品中，奏鸣曲两个乐章之间不用间断，这种形式的实验是独一无二的，其中许多成分平庸无奇，加上织体不平衡，使这首奏鸣曲成为海顿成熟的奏鸣曲中或许是最不令人满意的一首。

下一首是《E 大调第 46 号奏鸣曲》（Hob.31），它同样缺少一个完全的慢乐章。在这一首中有一个 e 小调小快板，从头至尾是严格的三部对位法，这种用于奏鸣

曲的手法十分接近巴赫创意曲中的手法，质朴动人，给人一种巴洛克的感觉，以一个 B 大调收束结尾并且无间断地进入急板终乐章。这一回，第一乐章是独立的。起始主题是一个可爱的旋律线条，同时出现一个同样美妙抒情的左手乐句：

谱例 32（a）



（b）



我在这里附上本人关于谱例 32（b）的建议，对这个右手部分加以更细致的处理，以此作为一个装饰手法的例子，大家在弹奏两半部分的反复时也许喜欢加上它，因为在演奏中，这首奏鸣曲的扩展与基调是抒情的中板之后有两个短小但标有力度的乐章，这就产生了一个问题，即演奏者必须弹出第一乐章中所有的反复部分，才

能使这首奏鸣曲的上下两部分彼此均衡恰到好处。然而，如果不给予一定的修饰并且加上或改变其装饰部分就演奏出中板中所有的反复，会使中板显得太长——不管怎么说，演奏两遍总是件快事！从根本上说，中板所有的旋律灵感都来自音阶的乐思——谱例 32（a）表现出上声部线条先下行然后又一步步上行，而从第五小节开始的六连音也是音阶，打着动人的低音的击节。升 c 小调的副主题似乎更自由一些，但它的主要音符的轮廓却与谱例 32（a）中的相近，第二主题则回归到第五小节的六连音音阶上，只是在处理上略有不同，进行得更有连续性，其关系是明显的，其音调是亲切优雅的。值得注意的是，在发展部进行到一半时，一个升 G 大调的收束然后是对第二主题乐思的有力的升 c 小调加强，显示出材料戏剧性的强大潜力。谱例 32（a）与终乐章急板的主要主题之间有着紧密的联系，这一联系通过用三度重述的第三次再现而得到强调。这是一个典型的回旋－变奏终乐章，在扩展的、欢乐的最后变奏之前，有一个 e 小调炫技式插段。

如果说《F 大调第 44 号奏鸣曲》预示了对某些“狂飙”技巧的回归的话，人世间的高昂激情则更为生动地体现在这组奏鸣曲中的最后一首，即《b 小调第 47

号奏鸣曲》（Hob.32）上。这首作品是自 c 小调奏鸣曲以来感情最为强烈的一首，尽管没有慢乐章，却有很大的深度。第一乐章为中速快板，其起始主题建立在一系列转位波音上，在发展部表现得尤为强烈。和以往一样，在这个第一主题群中有许多动机乐思，其中一个比较轻松的附点节奏在发展部中变为一种手段，使乐曲借此刚劲有力地进行到升 F 大调，然后又回到 b 小调，进入再现部。第二主题则以一个壮观的、配器丰富的经过段作为开始：

谱例 33

Allegro moderato

fp

fp

fp

它在再现部更具阴郁的表现力，原因有两点，一是其主调调性为 b 小调，二是在流畅的左手部分的大调起伏音调增加了一丝表现上的含混性。与这个充满激情的乐章形成对比的是，第二乐章缓和轻松，是一段极为平稳的小步舞曲，具有海顿式小步舞曲旋律那样的一气呵成之特点，虽然 b 小调的三声中段更为强烈、激昂，但在这类乐章中与小步舞曲往往恰成对照。小步舞曲反复之后，海顿把我们带进他那些最令人惊讶不已的终乐章之中，那是一个充满神魔般的力量与凶猛的急板。若不是其中有大量的、通常十有八九预示要出现重大事件的延长和休止，人们也许会想把它描述为“无穷动”（moto perpetuo），因为它有那种永往直前、势不可挡的气势。像海顿的许多终乐章主题一样，这个乐章几乎全都取自一个以打击乐般的反复音为开始的音型。其中有各式各样的变化，或是在第二主题群中分解为回旋流转的十六分音，或是在激昂热烈的发展部中加上严格的对位处理。如同在《c 小调奏鸣曲》中那样，这是一首既令人激动又坚定不移的乐章，从未示弱——它结束时的那种毫不妥协的态度，几乎超出人们想像：

谱例 34

Presto

(*ff*)

中期作品（四）L.48~57

尽管在上面讨论过的两组奏鸣曲中不乏佳作，但是几乎无庸置疑的是，第二组作品更好一些，其中至少有三首、也许有四首堪称杰作。海顿的奏鸣曲作品达到了这一高度，既大胆又具有把新的成分组合成为一个浑然一体的风格之能力。因此可以说，在上一首 b 小调作品之后，如同在更早一些的 c 小调奏鸣曲之后那样，他居然创作出一系列较为平庸的、具有相当令人惊讶的不一致性的作品（以这方面他与哈代〔Thomas Hardy〕不无相似之处，后者的小说显示出类似的良莠不齐现象），这不能不看作是一种奇特的巧合。另一个巧合之处是，正是那首《c 小调奏鸣曲》加上第 48~52 号组成下一组六首作品，它们在 1780 年由阿塔利亚作为 Op.30 出版——这是由他出版的第一批海顿作品，也是他与海顿长期合作的开始。海顿本人正确地把这首《c 小调奏鸣曲》描述为这组作品中“最长、最难演

奏的”一首，并且将此六首作品题赠给一个受人尊敬的医生的两个女儿：弗朗齐斯卡（Franziska）和奥恩布鲁格（Marianne von Auenbrugger）。她们是公认的优秀钢琴家，因此，令人惊讶的是，这些作于1777～1780年间的新的奏鸣曲，难度并不比以往的作品高——当然，它们有其自身的难度，不过从总体上看，却不如前一组那么费力。
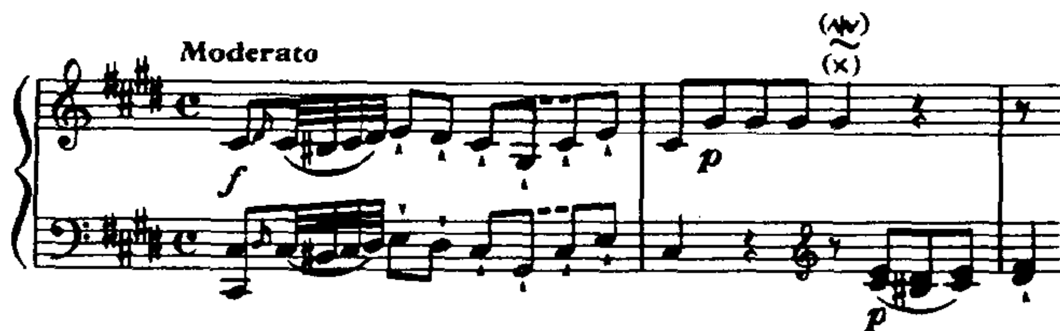
这一点在第一首即《C大调第48号奏鸣曲》（Hob.35）尤为如此。这是一首沉闷的乐曲，有好长一段时间是海顿奏鸣曲中极少的几首未被收进保留曲目的作品之一，这可能是由于它像一首练习曲那样简单，也可能是由于其第一乐章“有活力的快板”听上去比大多数其他作品更像莫扎特的风格（我冒昧地加一句，是莫扎特的消遣之作）——当然不是在程序意义上的莫扎特风格，但是其基调却不同寻常地接近于这位后起之秀的较为轻松的奏鸣曲作品。这个快板乐章有170个小节——其中将近100小节是一个阿尔贝蒂低音，如大车一般辘辘前行，几乎一成不变。仅此一点就表现了乐思的贫乏，简单平庸又过于冗长。其间有许多典型的手法，如号角华彩式音型（fanfare-figure），它是一个在发展部几乎刚开始时就出现的令人惊讶的调性变化（却又被随

后的平庸无奇的内容所消解殆尽），另外还有几处（也许是过多的）收束延长，需要加以修饰，但没有一处能使乐思的品味有所提高，遗憾的是，这首乐曲肯定是许多人接触到的惟一一首海顿奏鸣曲——同样令人遗憾的是，就我所知，它是惟一一首由所罗门（Solomon）录音的奏鸣曲。要是他能推出其他一些更好的作品该有多好！一个更长一些、品味更高一些的慢乐章使这一情况有所改善（其第二部分遵循了基本的奏鸣曲式的调性习惯，但它仅仅是对第一部分加以展开的反复，而不是真正的发展部和再现部），但这一乐章同样也过于冗长，同样包含过多的随处可见的阿尔贝蒂低音。最好的乐章要数终乐章了，那是一段漂亮的小回旋曲，但又极为简单。我们在奏鸣曲中已经领教了太多的这类简单化，因为它无法做到完全有效，不过，至少其符值比例还是对的。

下一首《升 c 小调第 49 号奏鸣曲》（Hob.36）则要高明得多，拥有一个精彩的第一乐章。该作品用于公开演出时有这么一个问题，即第二和第三乐章加起来都几乎无法具有与第一乐章相称的分量——在这里，对于最后的小步舞曲速度作出正确判断是至关重要的，因为在快速弹奏时它尽管听上去效果极佳，像是一段颇具戏剧

性的诙谐曲，但是放慢速度却能使它更好地从整体上获得全曲的平衡。主宰全曲的正是其第一乐章，即强有力的、紧凑的中板——如果不把那首《c 小调奏鸣曲》算在内的话，可以说它是该组作品中最突出的一部分。升 c 小调调性本身便是一个真正的“狂飙”式调性。第一主题主宰了所有的主题材料，只有一个包含了一个典型的附点节奏的、结构较轻松的小尾声音型除外——开头的那个几句把洛可可技法转变为一个戏剧性的姿态并包含一些典型的反复音。这个乐句是这个中板的精华所在：

谱例 35



第一小节中的八度重叠所产生的结构是该乐章中的一个具有音乐深度的重要部分，尽管第二主题大体上是第一主题在 E 大调上的变奏，占主导地位的却是小调戏剧性。这组奏鸣曲的一个特征是，海顿在他为该作品集写

的序言中提请大家注意，他把同一个主题用在两个不同作品中的作法，一次是在《G大调第52号奏鸣曲》第一乐章中，另一次就是在此首的第二乐章（诙谐曲）中。在这个用同样的材料创作出两组不同的变奏曲的例子里，上述作法提供了一个有趣的对比，尽管纽曼毫不留情地提出，这也许仅仅是由于海顿记忆上的失误所造成的巧合，而他的序言只不过是一种掩饰手段而已（好像一位作曲家难免会偶尔为之似的……）。事实上，这段“有活力的快板”在该奏鸣曲中形成了一组在大调和小调之间变换的、动人而又简洁的变奏曲，听了如此杰出的第一乐章之后，它会显得不如人们所期待的那样感人，而这首奏鸣曲的真正力量只是到了终乐章（即早些时候提到的小步舞曲）才又重振旗鼓。它的起始主题像中板的第一主题那样以一个写出的回音为开始。这个主题取自于一首民歌，但作了很大的改动，尽管简短，却令人印象至深，甚至很像贝多芬的风格——其悦耳可亲的三声中段（用的是升C大调！）具有与舒伯特（Schubert）十分相似的那种精致优雅的抒情特色，甚至还时而令人联想到兰德勒舞曲。
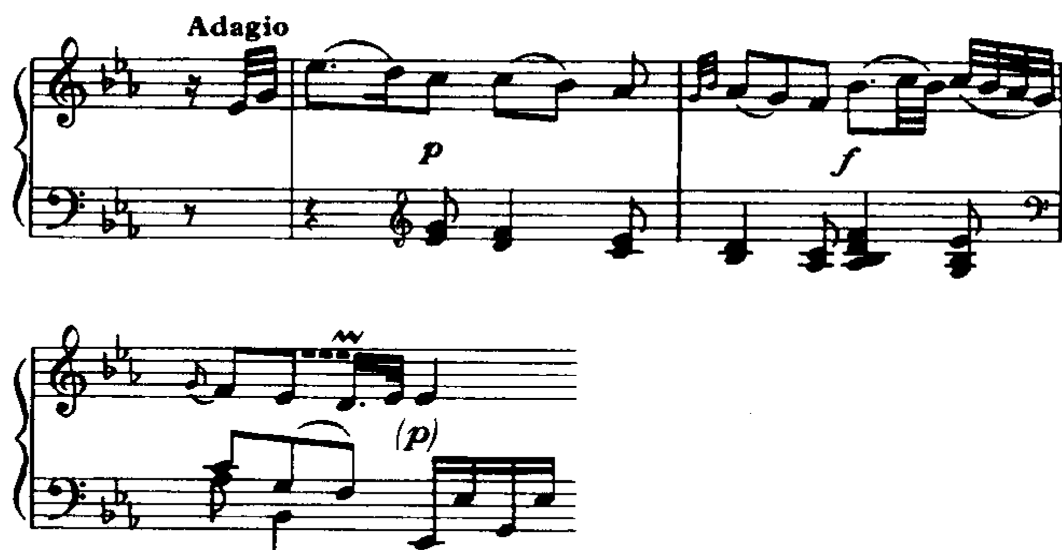
随后的《D大调第50号奏鸣曲》（Hob.37）像上一首C大调一样，平心而论，是少数几首长年受人喜爱

的奏鸣曲之一，因为它尽管并不特别长，却保持着生动活泼之特色，别具一格。一开始的“有活力的快板”用一个绝妙的亨德尔式钟声开头——这种效果无拘无束，和蔼可亲，但又不失力度。发展部很短，不过，右手部分一连串下行延留，伴随着左手部分取自第二主题群的上行对题，使发展部具有它所需的全部权威性，而该乐章在整体上尽管非常庄重，却保持了某种朴实的符值比例。它使得后两个短小的乐章与第一乐章恰好保持平衡。“缓慢与绵延地”（Largo e sostenuto）一章是一段嘹亮的、彻头彻尾的亨德尔式萨拉班德舞曲，其中的匈牙利旋律特征引人注目，毫无间断地引向明亮、欢快的终乐章，即“不十分快的急板”，它（恰当又不无特色地）标有“天真的”（innocentemente）的说明。值得注意的是，这个欢快的终乐章的主题跨了两个八度，即使在它的第一个八小节的乐句中也是如此：它好比“有活力的快板”的第一主题，后者只有一个八度，大体上只在几个音上反复或回旋。海顿的旋律轮廓花样繁多，不断翻新。
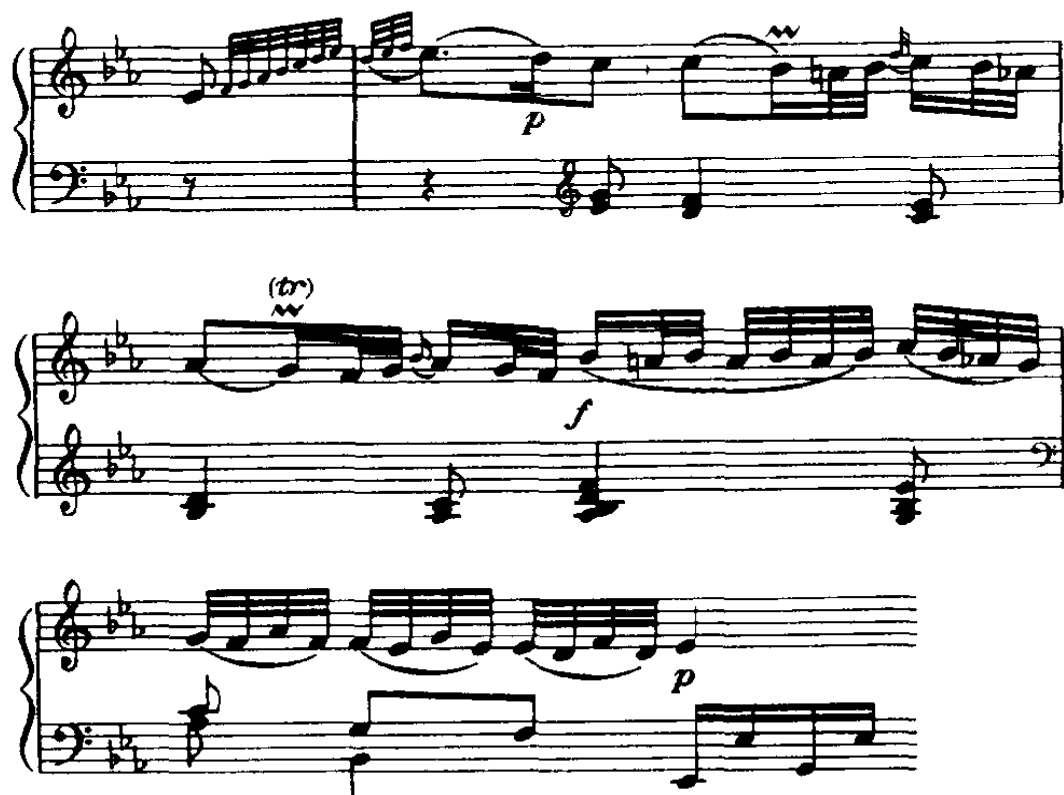
这首《D 大调奏鸣曲》与《降 E 大调第 51 号》（Hob.38）之间有许多相似之处，无论在长度上还是在整个形态上均如此——其中的慢乐章也直接引向终乐

章。但后者是一个悦耳、果断的快板（实际上属小步舞曲一类），伴有一个降 A 大调部分。它的长度不够，也不足以成为精致的西西里舞曲式的柔板的解决，从而使它无法承担起把作品引向真正的结尾之任务。然而，柔板自身具有一种贝多芬式的低沉与深深的悲剧感。有趣的是，它是 c 小调的，其第一部分却非仅仅有一个段落反复记号，而这一回是再次全部写出，外加装饰。它为海顿也许在反复部分中已预示的那类装饰提供了一个极好的线索：

谱例 36（a）



谱例 36（b）



如同在更早一些的几首降 E 大调奏鸣曲中那样，海顿似乎在一开始的“中速快板”里预示了他最后一次使用这个调性——这一回带着数量惊人的乐思，预示了那首杰作的问世。这个乐章十分精彩，拥有大量的、类型繁多的原始动机；气势宏大，并有一种严肃的机智。发展部再次包含最严格的对位；有趣的是，在呈示部中，第二主题群开头用的是第一主题群开头所用的属调版本

(起初是精确的重复)，使人们听上去像是连续演奏。同样是在属调上，一个突出的、建立在右手向上跃起的分解和弦上的新乐思更具戏剧性地抓住听众的注意力，也正是在此处，人们觉察到一个新主题要开始了，尽管它实际上已经进行了六个小节。

在这组的最后一首奏鸣曲《G 大调第 52 号》(Hob.39) 中，海顿一反常规，赋予开头的“有活力的快板”以回旋 - 变奏曲式，而不是将这一结构留到作品中晚些时候再用。其主题是在《升 c 小调奏鸣曲》中曾用过的诙谐旋律（scherzando)，但在此处别有新意地加以变化，各变奏之间的副部也更激动人心——这是一个 g 小调的巧妙变化，它实际上是主题的一个变奏，一个取自于该旋律中的一个附点节奏的喧闹的 e 小调插段，又转化为一个活跃的“吉普赛回旋”式的经过句。中乐章则更好一些，它是一段精巧的 C 大调如歌乐段（arioso)，标为“柔板”——它广泛的装饰性以及许多结构上的细节与和声变化强烈地预示了贝多芬的《G 大调奏鸣曲》Op.31/1 中的慢乐章。该乐章的第一部分是反复的，但海顿给了我们几个第一次和第二次弹奏的小节，从而能够转向 g 小调以便发展部在该反复之后流畅地进行下去。最后的“非常快”（Prestissimo）是一个才华横

溢的奏鸣曲式，令人格外地感觉到它像是召来了斯卡拉蒂的幽灵——其敏捷的起始主题只是由一个八度跳跃和右手的一个写出的波音组成，带有一个低音符号，之后分解为一个八度音阶和一个回音式动机。其激昂的情绪一直持续到结尾，但海顿在收束时熟练地用一个悦耳、简单、几乎是即兴的朴素八度乐句转移了方向——这是一个典型的、聪明的结尾。

在这三组作品之后，海顿断断续续地又写了几首奏鸣曲，直到 1794 ~ 1795 年他在伦敦又创作了一组三首奏鸣曲。人们推测其原因主要是由于他潜心于歌剧的创作，在十八世纪七十年代后期和八十年代占用了他大量的时间[1]。《e 小调第 53 号奏鸣曲》（Hob.34）与《第 34 号》、《第 35 号》一起首次在伦敦于 1783 ~ 1784 年出

[1] 海顿在 1770 ~ 1791 年间创作的歌剧有：《不贞受骗》（L'infedeltà delusa）、《邂逅》（L'incontro improvviso）、《月亮世界》（Il mondo della luna）、《坚贞的结婚戒指》（La vera costanza）、《无人岛》（L'isola disabitata）、《忠诚受奖》（La fedeltà premiata）、《奥兰多·帕拉迪诺》（Orlando Paladino）、《阿尔米达》（Armida）和《哲学家的灵魂》（L'anima del filosofo）。除此之外，他在八十年代还创作了十九首弦乐四重奏（Op.33、50、54、55，加上 d 小调 Op.42）以及四重奏《临终七言》——在 1790 年又创作了 Op.64 的六首四重奏。

版，而且和其他一些作品一样（参见上述《第48号》），这是少数几首多年来经常被演奏及教授的奏鸣曲其中的一首——这是个遗憾，因为尽管它的第一乐章很出色，但第二和第三乐章无论从创意的品质还是从长度上都无法与第一乐章相称。这段急板（就第一乐章而言，这个快速记号用得特别，在我看来是太快了——真的快速弹奏会使这段曲子表达其基本的交响特征）取自于起始动机，这是一个左手上行e小调琶音，随后是一个右手上的三音符收束。其节拍为6/8，在海顿以往的奏鸣曲第一乐章中只见到过一次类似的现象（《第19号》，也是e小调），以后也只再遇见过一次（即下一首奏鸣曲，为G大调——关系大调），而且，海顿充分突出了这个节拍的舒适韵律与实际材料的韧性之间的对比——该乐章有一种奇特的力量和一致性，同时也有一种加强了其阴郁特征的含混性。随后的G大调柔板一开始有一种咏叹调式的温暖旋律，但很快就分解成几个华丽的阿拉伯风格曲，它们把本质上是简单的乐思过分精细地推敲，几乎使该乐章失去了平衡——然而，在收束上有一个引人注目的阻碍，它是以一个扩展的收束形式出现，使乐音向e小调转化，以便无间断地引出“非常有活力地”（Vivace molto）终乐章。无疑地，正是这段回旋曲使该

作品得以广为人知，因为它有一个动人的小旋律，几处令人愉快的幽默和某种程度的变奏（那些插段本身就是主要主题的变体，用的是 E 大调）——但其中几乎没有足够的花样来维持人们对它的兴趣，而所用的阿尔贝蒂低音则再一次暴露了它的薄弱之处。人们很可能会怀疑，这首奏鸣曲以及《第 48 号》的两个终乐章之所以能提高这两部作品的知名度，可能仅仅因为它们恰好迎合了那个误导了的、但不幸仍十分流行的观点，即海顿不过是一位和蔼可亲、爱开玩笑的人罢了。

在这以后的三首短小的（两个乐章的）奏鸣曲是海顿献给玛丽·埃斯泰哈齐（Marie Esterházy）公主的，出版于 1784 年，即她嫁给尼古拉斯亲王的第二年（改编成的弦乐三重奏由霍夫迈斯特〔Hoffmeister〕在 1788 年出版，但是原作似乎是钢琴曲）。这几首作品几度因被认为无足轻重而置之不理。尽管如此，忽视这几首动人的短小作品中所具有的创意与技巧上的真实特征则是愚蠢的。它们在结构上十分依赖于变奏和（或）回旋曲式——只有中间那首，即《降 B 大调第 55 号》（Hob.41）是完整的奏鸣曲式，即一开始是快板。这个精彩的乐章由其强有力的起始乐句中的附点节奏推动前行；尽管阿

尔贝蒂低音出现在第二主题群中，这一回却用得谨慎、巧妙。在效果上，这是一个真正的大型乐章，而紧随其后的结构严谨的“很快的快板”（Alle-gro di molto）则与前者十分相称，因为它以集中的动机和少量的装饰性对位法弥补了长度上的不足。

《D大调第56号奏鸣曲》（Hob.42）是这一组中惟一拥有慢乐章的一首，即开头的“感情洋溢的行板”（海顿的速度记号变得略为明了些了）。这是一个简单而又相当犹疑不定的主题的一组大型变奏曲，它们一个比一个更精致、变化更多——将其与海顿几年后创作的《C大调第58号奏鸣曲》中的第一乐章作一比较，是很有意思的。后者的速度记号相同，主题与变奏也如《第56号》一样，不断出现延长与休止——确实，这两个乐章都是绝好的例证，表明海顿具有把静止作为乐曲一个主要部分来运用的高超技巧，这一点在前面已指出过。如果说《第58号》的行板给人印象更深，那么《第56号》的行板在内容的丰富性或想像力方面也相去不远。这首奏鸣曲的终乐章的曲折复杂、受半音影响的主要主题取自于行板主题第一部分末尾伴奏部分中的一个左手乐句——这段“十分有活力地”（Vivace assai）是一个制作精妙的小品，是对其主要主题产生的两个动

机的真正发挥，而不是一个真正的回旋曲或真正的变奏曲式。它的复杂性是讨人喜欢的，与其表面上的魅力大为不同。

不过，我本人最喜欢这三首可爱作品中的第一首，即《G大调第54号奏鸣曲》(Hob.40)。开头的“天真的小快板”中的轻快悦耳的变奏像这一组中的任何一个乐章一样，充满了机智的和声或节奏小起伏，在它短小的过程中展现了范围极广的细节。随后的十分机智的急板则非常明显地表明了海顿喜欢运用与三度相关的调性。其反复部分（ritornello）的前半部是G大调的，在属调上结束——后半部突然以降B大调开始，再次在主调上结束。紧随其后的插段是e小调的——其突出的强度是对反复部分高昂情绪的完美衬托，后者则回过来以某种令人愉快的装饰和展开控制了这一乐章的其他部分。它尽管短小精悍，却不失为一个美妙的小品。

阿塔利亚在1788年出版的一本键盘乐作品集中收进了《F大调第57号奏鸣曲》(Hob.47)，它采用了前面讨论过的《e小调第19号奏鸣曲》的前两个乐章，把它们移高了半音后作为第二、三乐章，新添了第一乐章，使之成为一个完整的作品。人们曾怀疑过这个第一

乐章的真实性，但现在似乎很少有人怀疑它确为海顿所作。该乐章大部分是一个流畅的两部创意曲，右手部分只是在接近两个部分的结尾时才分解成三度和八度。特拉斯科特（Harold Truscott）在企鹅版《交响曲选》（The Symphony，1966年版）中指出过这个中板的起始主题与巴赫的F大调《英国组曲》（English Suite）起始主题之间的相似之处，它尽管没有巴赫的丰富内容，却是一个明显的巴赫风格的乐章。奇怪的是，这首曲子的音调与莫扎特的那首奇妙怪异的K.533/494第一乐章F大调快板对位部分中的音调不无相同之处，但它缺少海顿通常得心应手的那种紧凑而新奇的变化。西西里舞曲式的第二乐章，这回标的是“小广板”而不是“柔板”，它与其前身一样精彩动人——其中只有几处小小的细节改动，而毫无间断地紧随其后的生气勃勃的快板也是如此。海顿为何以这种方式把一首早期的作品还阳再生，不得而知，但无论如何，尽管这首奏鸣曲很不匀称，但其中的快板作为终乐章要比它在原作中作为第二乐章效果更佳。

后期作品（一）L.58、59
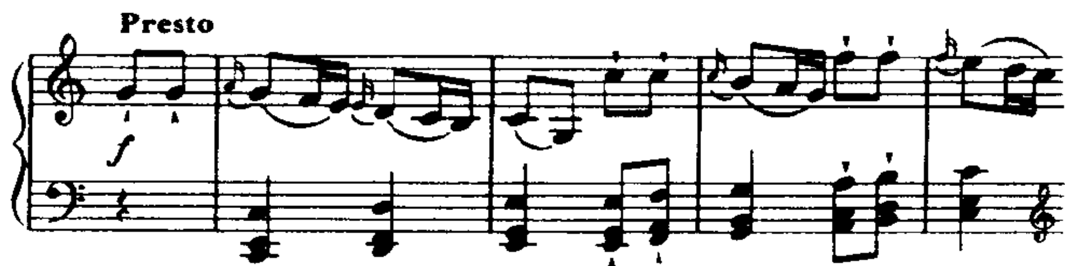
《C大调第58号奏鸣曲》（Hob.48）开头的“感情洋溢的行板”变奏曲已经结合上述的《第56号奏鸣曲》讨论过了。这首作品于1789年在由布赖特科普夫出版的一期《音乐混成曲》（Musikalisches Potpourri）中问世（海顿把此书称作“音乐小菜罐”），布氏曾请求海顿为他专门写点东西。尽管布氏要求的其他五首奏鸣曲从未兑现过，但有了这一首他完全应当知足了。在海顿似乎对奏鸣曲的兴趣降低的那个时期（第54~56号颇具灵感，但只能算作微型的奏鸣曲，而其他几首至少不能说是完整一致的）之后，很高兴看到他又在这方面充分发挥才华了。海顿对交替大/小调变奏曲式的喜爱在第一乐章中达到了巅峰，而且他十分倾心的克莱门蒂强烈的键盘乐风格对他新产生的影响也被他结合到他本人的终乐章回旋曲式里，用到他有些乐观地标以“急板”的惟一另一个乐章中。这个行板乐章（如果换成“柔板”会

更与作品的低沉基调相称）是迄今为止海顿所作的键盘乐中配器最为丰富的一段——它充分发挥了钢琴每个音区的音色特点，其中的力量记号格外详细、谨慎，证实了海顿所关心的是尽量把自己的意图表述清楚。其速度即使很慢，在组体与调性的某些变化上还是既严肃又不失活泼的——这是个很经得起推敲的乐章，演奏时的一个重大难题就是要通过大量的停止音（silences）来保持其张力（这也许是海顿键盘乐作品中此方面的顶点了）。该乐章的变奏部分从一开始，甚至从头四个小节就展开了，其中第三、四小节就已经对第一、二小节加以强化：

谱例 37

乐曲对该主题在大调和小调上加以处理的方式之多样化是幻想曲式的，但又一成不变，这令人惊讶。该曲的终乐章是迄今为止海顿的键盘乐回旋曲中最具交响乐特色的，其情节上的复杂性比起克莱门蒂影响所产生的音响分量，也毫不逊色：

谱例 38



回旋曲主题的一个动机在谱例 38 中从第一插段的一开始就能看到，即使该主题本身，比起海顿以往的键盘乐作品的任何一部分都更相近于他的交响回旋曲旋律。它形成了一个嘹亮的结尾，并且胸有成竹、得心应手地发展了各种音乐手段。

也许是因为只有两个乐章的缘故，这首作品本应经常被人演奏，事实却并非如此。然而，它后面的一首即著名的《降 E 大调第 59 号奏鸣曲》（Hob.49），却在保留节目单中占据了稳固的一席之地——这是理所当然的，因为它在品质和深度上都是海顿后来创作的最后三

首奏鸣曲无法与之相比的。关于这首作品的献辞有一则趣闻，因为海顿曾答应将其献给两位女士（她们彼此也是朋友）。海顿先是把它献给了杰里希克（Maria Anna Jerlischek），她在1790年左右即这首奏鸣曲完成的那一年，嫁给了小提琴家托斯特（Jean Tost，海顿将其Op.64的几首四重奏献给了他）。但是海顿又把它献给了他的密友玛丽安·冯·根金格（Marianne von Genzinger）。事实上，其中的第一和第三乐章不是在1788年就是在1789年就完成了——正是中间那个慢乐章作于1790年，当时他正感到孤独不安。他告诉玛丽安这个乐章“寓意很多”。玛丽安是众所周知的优秀钢琴家，尽管她的确曾请求过海顿把该乐章中两手交叉弹奏部分简化一些，但没有成功。

从第一乐章一开始就能明显地看到这首乐曲特有的活力和紧凑感，一是表现在旋律线条的强烈的动机本质上，二是表现在浓郁的（full-bodied）三度上，它在左手部分击节，使乐曲有了一种有弹性的脉动感：

谱例 39（a）

Allegro non troppo

x

mf

y

fz

（b）

x

y

谱例 39（a）是头四个小节，谱例 39（b）则是第二主题群的头五小节，其中标有 x 和 y 的动机得以延伸与发展——在后一例中，记号 y 下面是一个阿尔贝蒂低音，但是应当强调的是，这个手法远非单纯是一个公式，在这里它得到了极有创新的应用，以使乐章向前进行并且

导致形成极具自然效果的和声变化。谱例 39（a）结尾处的附点节奏在该乐章中作用不大，这是海顿从这个起始乐句中所获得的富于想像力的处理方法和紧凑感，极其简单但又极富潜力。对于这个重要的结束部分，动机 y 提供了主要材料，引出一个阻碍收束，即一个休止，然后把用反复音开始 y 的节奏 ♩♩♩ | ♩ 转变成贝多芬《第五号交响曲》“命运”（fate）动机的一个神秘、宁静的“前兆”。它尽管实际上用的是不同的节拍（metre），但是与贝多芬《热情奏鸣曲》（Appassionata）的第一乐章有着更为密切的关系，在接近发展部结尾的一个长长的神秘经过段明确地表明了这一点——的确，如果你忍不住地把这两首作品放在一起对比，就会发现它们在前半部分独奏上是如此相像！这一段确实十分出色，值得进一步加以探讨，因为在刚才讨论过的那个神秘的部分之后，海顿给了我们一段强调反复这个“命运”节奏的复音音乐。在随后的连接部（transition）中，由于低音部分从本位 B 音下行变为降 B 音，将它与动机 x 的起始右手乐句结合为一，从低音谱号上升为最高的 F 音，而且，在一处延长之后，出现一个华彩乐段式的音阶，盘旋下行，回到再现部主体上。这是一个极为连贯、富有想像力的部分，其神秘感最终被移向属音的低音部分

和把我们自然而然地带回到对它进行完全反复的第一主题的先现音（anticipations）所打破。它证实了这首作品正向恢宏壮观的交响曲发展。甚至在到达尾声时，海顿仍能从其材料中发掘出令人激动的新的可能性。

“如歌的柔板”（Adagio e cantabile）富于表现力，结构也很复杂。它大致上由三部分组成：（1）一段较长的降B大调，其开头的主题显然与谱例39（a）中的动机y相关并且包含大量其他重要的彼此相关的乐思；（2）一个更为热烈的、先是降b小调然后是降D大调的中段，其特征是一个著名的两手交叉演奏经过段和一节极为抒情的华丽乐段；（3）再度回到降B大调部分，略加压缩且精心装饰。事实上，起始主题本身在整个乐章中出现了四次，每一次都有变化，有时用花环般的装饰音加以精心修饰——但这种装饰不是用于“填补空缺”的洛可可式阿拉伯风格曲（Rococo arabesquerie），也不是像在一些早期较薄弱的奏鸣曲中那样用来使反复部分不那么枯燥乏味，而是更接近后来的浪漫主义时期风格，直接根据乐曲表情方面的需要加以提高与发展。这一乐章中对钢琴的配器处理微妙、有力，十分出色——最突出的是，它使我联想到《F大调第44号奏鸣曲》的精

彩的慢乐章，这是以往惟一如此确切地洋溢着这个乐章中深刻、成熟的古典主义气息的乐章。这个乐章的精妙构想之与众不同之处以及复杂的发展部分表明海顿在这两首作品之间的几年中所达到的成熟程度（我无意贬低前一首作品）。

终乐章要简单一些，这是海顿经过修饰的风格记号为“小步舞曲速度”的小步舞曲的巅峰之作，是其同类内容的典范，其主题是谱例 39（a）中的两个动机的再现。其三声中段与小步舞曲一样，是降 E 大调的，而小步舞曲再现的标志是在第一乐句之后向降 e 小调转调；在回到主调大调之前有一定程度的展开，最后是对主要主题的更为成功的复述。这个乐章悦耳动人、甜美流畅，其完整性与长度足可以为这首杰作形成一个令人称羡的结尾。那些把这三首《伦敦》（London）奏鸣曲视为海顿在同类作品中的巅峰的人，如果对这一首的评价低于其他两首的话，无论从哪方面来说都是一个可悲的错误判断。

后期作品（二）最后三首奏鸣曲

在《第 59 号奏鸣曲》与最后三首奏鸣曲之间，钢琴部分的风格上有一个显著的区别，那就是加强了管弦乐的力量。其原因可能有好几个。第一，海顿具有很强的能力以无穷的智识活力对伦敦华丽的钢琴演奏风气给他带来的影响做出相应的反应。第二，《第 59 号》是为一位出色的业余演奏家而作，而最后三首则是专门为著名的音乐会钢琴家詹森（Therese Jansen）写的，海顿亲自参加了她与版画家巴尔托罗齐（Bartolozzi）的婚礼。第三，他接触到了更新式、更有表现力的乐器——玛丽安本人在 1790 年甚至连一架早期的钢琴也没有——而且，在为他的英格兰小坎佐纳（English Canzonets，特别是诸如《水手之歌》〔Sailor's Song〕之类的歌曲）的伴奏中所感觉到的这些新式乐器的影响，同样在这三首奏鸣曲中也无疑能感觉到。这三首作品作于 1794 ~ 1795 年，对于它们创作时间的先后有一些争议（同样地，对

于短小的《D 大调第 61 号奏鸣曲》是否真的是为詹森所作，人们的确心存疑问）——其证据是彼此矛盾的，但是，既然降 E 大调奏鸣曲在海顿的全部奏鸣曲中犹如至高无上的冠冕，我们完全有理由把它作为最后一首（值得一提的是，他最后三首 C、E 和降 E 大调的钢琴三重奏也是为詹森所作的——可能作于 1796 年——同样标志着他在同类作品中所取得的最高成就。）奇怪的是，把键盘音域运用到极致（最高音达到 A）的却是《C 大调第 60 号奏鸣曲》（Hob.50），这一现象直到 1803 ~ 1804 年才出现在贝多芬的奏鸣曲“华德斯坦”（Waldstein）中。

如果说，《降 E 大调第 59 号奏鸣曲》的开头乐章是紧凑的动机创作的杰出体现的话，那么这首《C 大调奏鸣曲》的第一乐章“快板”则是一个更为智识化的成功之作，其主题间相互关系错综复杂，同时又是一个令人振奋的炫技式交响乐型第一乐章：

谱例 40

Allegro

u v x p

w cresc. fz
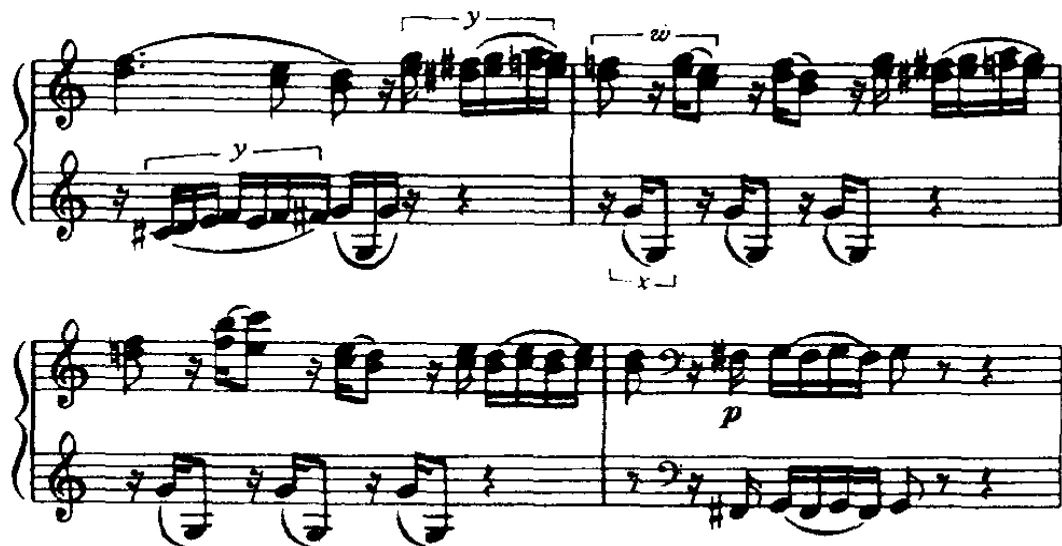
f (mf)

y z (f)

如上例所示，这个貌似简单、几乎是骨架般的第一主题包含大量的暗示动机，乐曲通过在第六小节上的延长逐渐慢下来，随后胸有成竹地再次出现该华丽主题，这是一种张力的消长与流动，在这一乐章中往后经常出现的不断加深的游移不定和再度寻回的自信心之间造成一种模糊感——从发展部主体引回到再现部的那个经过段整体上是对这个小小的乐思在大得多的音阶上所做的出色装饰，其中不仅包括对该织体加以分解后又重新充实，使乐曲似乎又找到了正路（这个过程出现过数次），还包括对调性的认真处理，使位于再现部之前的属七和弦又在其结尾时出现，这是由于进行了一段时间的调性摸索的缘故。该属七本身是一个确定无疑的“很强”（fortissimo），两手部分均为厚重的和弦，像是一个胜利凯旋的时刻，一个欢庆第一主题回归的盛典——不过，它再度像一开始那样适度和“弱”，这是个十分机智的处理。如果演奏者误解了原意，在属七和弦之后修饰了那三拍休止来填补停止，便破坏了这一点（我发觉，人们忽略海顿奏鸣曲的原因之一可能是他运用了停止，因为大多数钢琴家在独奏时似乎害怕他们一旦保留了所有的休止，即使是肖邦的作品，听众也会打起瞌睡来的）。

现在再回到第一主题本身，不足为怪，它还在第二十小节中提供了第二主题的材料，这一主题在与一个右手音阶经过段相应的几个有力的左手八度中可以听到——有趣的是，这个音阶是上行的，而左手部分为下行，使两手动作相反，是上述谱例40中的第七小节过程的一个精确的转位，后者的三个和弦是向内移动的。谱例40中的各式各样的动机提供了其他一些相关乐思——例如，其中的七度（动机 *v*）寓意丰富，而左手伴奏音型 *z* 是在呈示部和再现部的结尾部分作用重要，在发展部尤为如此，后者中另一个乐思把它与动机 *v* 联系起来了。在引向第二主题群的部分里，海顿把第九小节中的左手乐句 *y* 的形态与 *w* 中的最为重要的几个三度结合在一起，将从中产生的主题置于左手八度跳音 *x* 的一个变奏之上，从而给了我们一个收束的乐思，这个乐思在第二主题群进行过程中，通过微妙的交替再度获得了一个额外的维度（dimension）：

谱例 41
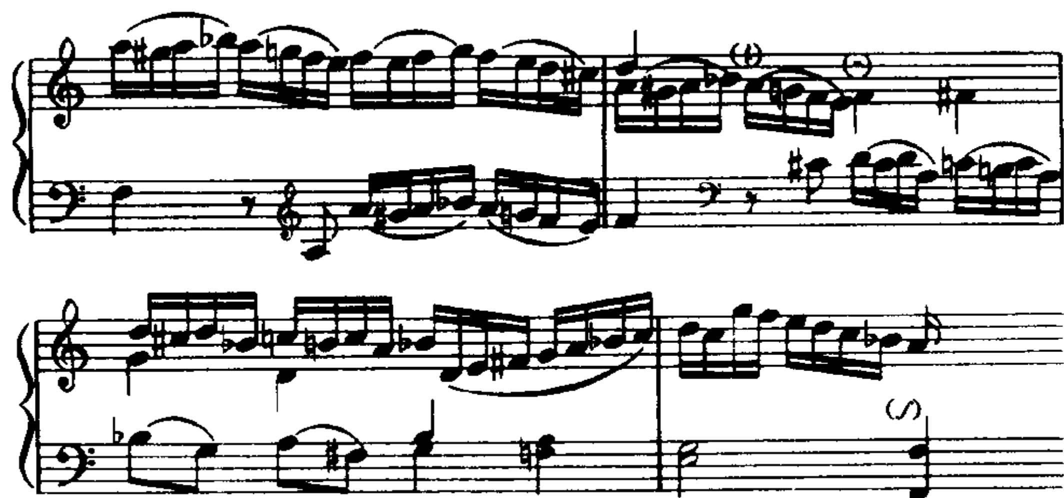


(第十九小节低音谱号上的小尾声可出色地用作设法回到上述再现部的那一部分的一个成分)。我忍不住要从这个才华横溢的乐章中引用其中最出色的一段，它几乎是瓦格纳式的半音体系。它在该乐章的三部分中均出现过——此例是它在发展部中的有力出现，表现了这首杰作中所包含的广泛的调性。它以 B 大调开始（它本身）通过侧面的一步而巧妙地达到了)，又通过一个极为奇特的途径在 E 大调上结束：

谱例 42

几乎无需指出的是，其中的低音伴奏部分不单单是一个伴奏音型，而是原本取自谱例 40 中的动机 *x*！借助于此例中典型的调性变化，海顿得以在发展部（以及其他地方）表现他把缜密的对位法运用于奏鸣曲结构中的娴熟技巧：

谱例 43



有人认为这段快板是严肃的或智识型的。它肯定具有惊人的智识性特征，但在我看来，其中机智与冷静兼备，华丽的炫技与精妙的表现共处，使它更像是一首真正的欢快乐章。乐曲似乎先是离题，然后又以一种新的目的感重归原位（在一处假开头之后甚至让人感到是一个新的、也许是“真正的”开始），即使连它的简单开头都有一种给人活力的激情。

该奏鸣曲的柔板乐章在由维也纳的阿塔利亚于1794年出版的版本中略有不同，于是人们得以了解到这首奏鸣曲在海顿动身作第二次伦敦之行前就开始写了（由于某种不为人知的原因，它是海顿惟一一首有别

名——“英国”〔The English〕）——的奏鸣曲，这三首都可以这样称呼，既然别名对于区别不同的乐曲有很大帮助，我巴不得每一首都有别名）。这是一个庄严的奏鸣曲式，发展部分相当短小，没有真正的第二主题群，但在主音上有一个明确无误的新主题。它形成了人们一般指望的“教科书式”的第二主题所具有的对比。属调的出现只是为了小尾声的缘故。这段优美乐章的热情嘹亮之特点由于对位法和半音变化而得以彰显，尽管这些主题乐思本身大都是新的，其中却隐含着一些与快板中某些原始动机相关的内容（尤其是谱例 40 中的动机 *w* 与 *y*，谱例 41 中的右手三度，以及谱例 43 中所示的对位部分）。

最后的“很快的快板”乐章是一首诙谐曲——其源于小步舞曲风格的部分，可以通过以正常、稳定的小步舞曲速度弹奏主要主题来表现。该乐章由两部分组成，每一部分均要反复。第一部分以一个与《C 大调幻想曲》（作于 1789 年）开头部分十分相似的旋律开始，再次使用了第一乐章中的延长手段，就好像作曲家离了题似的。这一手法通常表示写上要出现一个使调性结构变型的调性，给第二部分凭添了许多幽默感。在这里，当一个第一部分的变体扩大了调性结构之后，它又被更加

有力、刚健地反复一次，并额外地使用了上述彷徨/肯定的手法。整个部分完成得如此有力，使得这一部分的反复完全勾起了人们的欲望，要把全章再听一遍才肯罢休。与以往一样，海顿把这首奏鸣曲带入一个轻柔、“弱”的收束，熟练而又聪明地使一首强烈、复杂的乐曲进入一个甜美的尾声。

短小的《D大调第61号奏鸣曲》（Hob.51）与海顿的其他奏鸣曲作品大相径庭。它的两个乐章全然没有其前后创作的其他作品所具有的宏大的交响曲风格，独自掩留在一个亲切、迷人的世界里。开头的行板形式简单，只有一个部分，包含了几个旋律乐思，第二主题群以一个第一主题的变化在属调上开始，同时为小尾声提供了一个节奏思想。几个小节转回到主调上，这一部分得以反复，其旋律在细节与出现的顺序上均有变化，然后，在转回到属调上之后，又一次回到主调，并且对同一部分作了第三次、更短的反复。中间那部分经常被认为是一个发展部，但依我看来，它似乎只是第一部分的一次改头换面的反复，而第三部分只是一次额外的反复，谈不上是正式的再现部，这是一段甜美、流畅的乐曲，其中有许多地方后来被舒伯特借鉴——占据其很大部分的伴奏三连音预示了舒伯特的后期《A大调奏鸣

曲》D.959的终乐章，尤其是当其置于一个四分音符的断音主题下弹奏时更为了然，而且，没有比在行将结束的收束中的降B音更会使人联想到舒伯特（他当时还未出生呢！）的作品了（谱例44）[1]。

标为“急板”的终乐章，其曲式与《C大调奏鸣曲》的终乐章相同，尽管前者只是对写出较大的第二部分的反复。该乐章也是诙谐曲风格的，它有一些特别的弱拍突强与重音，类似于贝多芬最随意、幽默之处。这首键盘乐作品本身很大程度上归功于克莱门蒂——应该想到，克莱门蒂与海顿同时在伦敦或共同参加公开的音乐会或举办各自的音乐演出。经过发展的海顿的键盘乐风格得益于克莱门蒂的作品，同时也得益于他所使用的新型的、更大的钢琴。有些名家权威认为这首作品比其实际创作时间要早，而人们几乎把它当作十九世纪初的作品，相较之下，不由令人惊诧不已。

奏鸣曲式的古典式结构的关键之处，在于结合了由第一与第二主题反映出来的两个彼此对立的类型或特性

---

[1] 格劳（Jerald C. Graue）指出，这一点以及许多其他的细节归功于达塞克（Dussek）举的例子（见他编著的《海顿研究》〔Haydn Studies〕，拉森、塞沃和韦伯斯特的出版社，1981年纽约和伦敦版）。

谱例 44

Andante

(dim.)

(p)

pp

的戏剧性乐思（经常以“阳刚”或“阴柔”为特征）。正是这种双方的对话、对立或对抗先是引出了发展部的基本乐思，其间两大要素寻求各自的特点，然后引出了

再现部的基本乐思，这时由于两个主题均置于主调中，出现了有关这个戏剧效果的解决气氛。对于海顿、后来同样也对于舒伯特来说，奏鸣曲式却是另一回事，它是对第一主题群材料加以探索的基础。许许多多的奏鸣曲都有明显可辨的第二主题——也有一些奏鸣曲分三个不同的主题区，其中小尾声也变得和其他部分一样重要，而“扩展”部分时而与一个正式的第二主题群契合，时而又取而代之，为变奏与延伸重开了一个领域。但是海顿在奏鸣曲式中采用的最典型的方法出现在我们正在讨论的 C 大调和降 E 大调奏鸣曲中，其主题材料几乎全都取自同一个单元或同一组单元——由于把它作为第二主题来处理所造成的对比特性正是海顿所需要的“性格戏剧效果”，其对话不是各对立类型的共存，而是对其中一种类型的戏剧化审视。

海顿对调性关系门类的探索，在任何一首奏鸣曲中也比不上在这两首作品中做得深入，尤其是在《降 E 大调第 62 号奏鸣曲》（Hob.52）中，他在这首作品中对奏鸣曲式的处理既十分相似于他对《C 大调奏鸣曲》中的曲式处理，又略有不同之处。在这一首中增添了一种自由感——动机的安排不那么死板，尽管复杂性丝毫不减，而和声与调性的丰富性甚至更为引人注目。其宏大
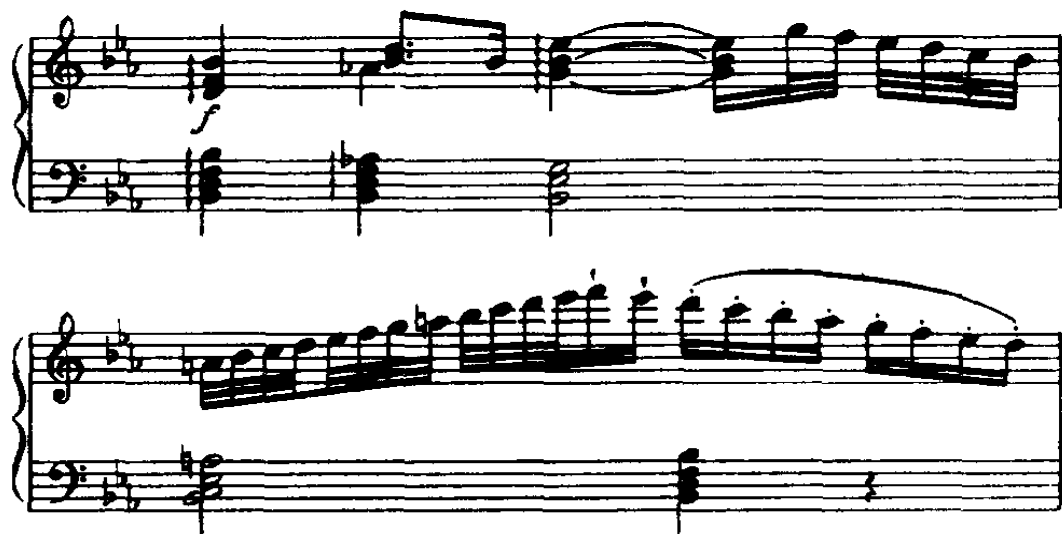
的开始部分是以一种显著的“公开”（public）形式有力地陈述意图，它包含了许多乐思：

谱例 45

Allegro moderato

除了动机 w、x、y 与 z 之外，人们也应当注意到右手部分（第一小节）中的附点节奏，它与第六小节及其以下几小节中的更具半音性质的旋律有着明显的关系，还应注意到第六小节中的左手伴奏音型，它在这个乐句的以后几次变化形式中发展成为一个更具旋律性的对题（counter-subject）。第二主题群包括两个明显的部分，第一部分是对第一和第二小节的音域的极大扩展：
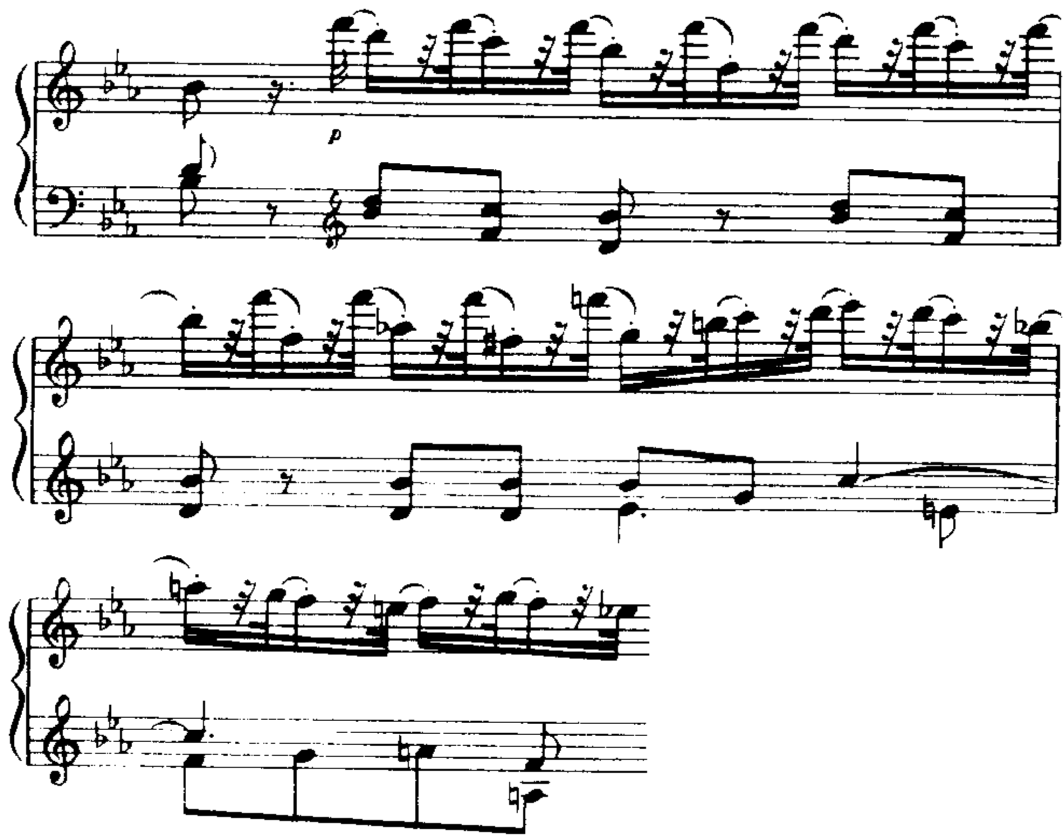
谱例 46



通过延长音型 x，这样做可向织体中引入一些炫技音阶经过段，它们成为这个技巧要求很高的乐章的一大特征，而且在终乐章的发展部中再度出现。第二主题群的另一主要乐思听上去更像人们指望在传统的奏鸣曲式中

能听到的对比主题，它再次出现在属调上（如谱例 46 那样）——但人们可从中发现与动机 y 的三度的一处联系，第一主题中附点节奏的影响，以及与音型 z 的联系，后者是通过采用暗示会出现潜在的、更远的调性，从而使乐曲起伏的半音体系而建立的：
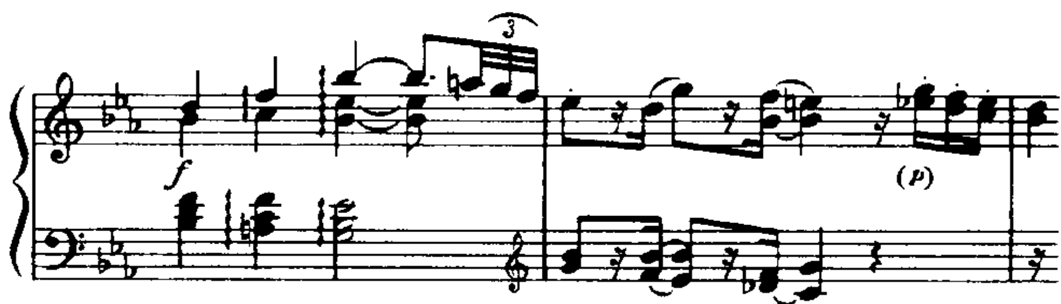
谱例 47



在谱例 45 和 47 中，我们已经看到海顿对调性的娴熟处理是如何给该乐章的完整性增添了一点动荡不定的含混

性：在第六小节中（谱例 45）转为降 A 的第一转位，及早地扩大了调性的范围，在谱例 47 末尾又转向降 b 小调，给这些辉煌的织体增加了一种较暗淡的色彩（这一点在谱例 46 突然出现在大调调性上之前，由即将出现的降 b 小调早已提示出来了）。海顿通过使用钢琴的不同音区，充分发挥了这些微妙的对比和大量的“配器”机会（谱例 47 中左手部分里号角般的旋律突出了他著名的管弦乐风格）。小尾声以一个铜管乐般的华彩结束，而其开始部分却是第一、二小节的第三次的变化形式，以三度和弦反向进行开头：

谱例 48



应该强调的是，由呈示部中的半音经过音所产生的潜在调性变化并无动荡不定的效果——海顿用实实在在的全面调性安排来作为其基础，其中有很大一部分是以主调调性为基础的，随后，当谱例 46 开始第二主题时，其余部分则停留在属调上或徘徊其左右。在最后的花体句

(flourish) 之前，只有小尾声中部的两个无所修饰但又神秘莫测的八度暗示了有其他潜力的存在。

该乐章发展部中调性的戏剧性变化造成了一种极其错综复杂、难解难分的调性关系之网。一个始于属调的简单、宁静的收束引出一个 G 大调的延长（pause），这个调性是降 E 的中音——贝多芬在他的《降 A 大调奏鸣曲》Op.110 中使用了一个相似的、效果也相同的手法进入第一乐章的发展部。在此，谱例 47 以 C 大调开始发展并逐渐通过 F、D、g 小调和 c 小调移到一个显著的炫技式降 A（然而后者在几小节之后只是作为转向 G 大调途中的一个步骤。G 大调则通过在 G 及其下属小调即 c 小调之间交替出现的强有力的花体句而得以突出）。不久，在一个双手均在低音部上的 G 大调和弦上再次出现一个延长，随之突然急转到 E 大调上，再度出现谱例 47。通过动机 z 的一个延长处理，逐渐接近主音，使再现部得以开始。在这个出色的发展部中，各种动机、织体、尤其是调性，种类繁多，几乎令人眼花缭乱、应接不暇，但是，尽管它放任自由，人们仍可感觉到它的目的极为清楚，而且它本身也证实了这一点。慢乐章是 E 大调的，该调性是此作品主调的降低半音的上主调，也是这一时期最为大胆的选择（贝多芬也同样

把他的《c小调钢琴协奏曲》中的慢乐章置于E大调，从而创造出一种类似的、令听众震惊的效果）——海顿通过在该乐章的中间部分强烈地突出E大调调性，吸引我们对它的注意，从而加强了整部作品的调性系统，正如在这个慢乐章中，他给了我们一个e小调的中间部分来突出其关系大调，即G大调，后者又是终乐章调性降E大调的中音。这些关系的另一个特征应当给予注意，那就是以前提到过的海顿对于和三度有关系的调性的偏爱（一个三度的音程也是快板乐章中大多数旋律创意的基础）——如降E或E大调/小调对G，E大调对降A（升G，即E大调的三度，与降A是等音的）等等。通过在发展部中转向E大调之前七个小节中如此强烈地突出降A调，海顿又一次向我们提供了（甚至更为令人下意识地理解到）有关他的意图的暗示——回想起来，甚至连在早些时候注意到的第六小节中降A的第一转位都可以被看作是有关这个大型调性结构的一个暗示，而且，如果认为在第一小节中直接从主音转向第一转位下属音也属同样的意图，亦不为过于牵强之说。

在快板结束之前，海顿把最后的花体句前的小尾声又延长了两个平静的双手同时弹奏八度，再次给人一个

意外惊奇，这一回，他借助于一个降 C 和重降 B 延长了这个乐句——从等音的角度上说，该乐句原可以写成一个简单的 E 大调乐句，这样便能使其作为慢乐章调性进一步准备的重要性更加清楚明了。当然，额外的调性关系原本并无新奇之处——C.P.E. 巴赫本人就经常使用这类关系。例如，在他的《G 大调奏鸣曲》Wq.56/2 中，他就用了一个简单但又四分五裂的减和弦，如同晴天霹雳一般，把第一乐章与一个升 c 小调慢乐章相接。另外还有大量的例子，它们通常是在前一个乐章中为调性变化作基础准备之用。但是海顿的作法具有冷静的权威性和详细的安排，使之令人感到会合情合理的——以往用来使人震惊和意外的技巧在这里被用以丰富和加强乐曲表现力的深度。这是一个极其活跃欢快的第一乐章，高雅壮观有如天神莅临，而不仅仅是欢欣而已。

梅勒斯（Wilfred Mellers）在他的《奏鸣曲原理：人与音乐》（The Sonata Principle：Man and his Music，1957 年出版）一书中恰如其分地描述了这首奏鸣曲的某些情感与意义：“其戏剧效果在一个光芒四射的结构中得以解决。井然的秩序暗示了一种新的信仰。海顿的上帝不是巴赫的神秘的神性，也不是亨德尔的世俗荣耀之主；然而他后期的所有作品却都是宗教性的，这表现在它们

反映了对他具有独特含义的信仰—— 一种建立在理性和对天造自然的热爱之上的伦理人本主义。他所特有的、具有明显宗教色彩的音乐之发展，表明他逐渐发现了——用教会的字眼来说——隐含在他后期器乐作品中的宗教。”这一说法尤其适用于中间的柔板乐章，它的确充满了精神上的优雅。该乐章开头是一个双变奏（bi-partite）部分，其主要主题虽然与谱例 45（尤其是与那些下行三度）有一些联系，但又有其独特之处——它急剧上行了两个八度以上，而当它达到了高度和广度之后，增强了配器的丰富性和力度，最后再度下行至一个平静的收束。该乐章的中间部分几乎全部是由主要主题的头三个音组成，这是一个真正的发展部，先是 e 小调，然后转为 G 大调。装饰部分具有一种几近幻想曲式的放任，其主题是在呈示部（在后半部结尾回音处）和再现部两处赋予它的，但是它绝不扰乱这首悦耳的作品之宁静感，而长长的最终收束通过一个长达四小节的持续音得以延长，给人一种纯然和平与解决的感觉。

终乐章急板是一个辉煌的成功，就好像在庆祝已获得的恩典似的。尽管相当复杂，它无疑是奏鸣曲中最出色的一个终乐章。头五个音在一个反复 G 音上结结巴

巴地开始（自然同时取消了柔板的最终和弦上的升G音），形成一个支点，在此处把调性急转回到在第六个反复G音下面建立的降E大调——这是海顿典型的最佳手法，使用一个悦耳机智的开头既使人愉快又达到曲式上的目的。几小节之后，曲调停顿了一下，企图用右手部分中的几个反复降A音和同样提高一个音的下一个乐句使f小调得以进行——在这两个例子中，重重的伴奏令人联想到一种农夫舞曲。随后又是一个延长，接着左手部分用几个“强”（forte）的反复降B八度音中止了所有这些喧闹，使该乐章得以正常进行，而主题本身此刻却留在左手部分并且实际上成为精彩的炫技式右手部分的低音线条。那些反复音在小尾声中又回来推动乐曲向前发展；自然，在再现部（它总算是一个回旋曲风格的奏鸣曲式）里，开头的戏谑又得以反复——这种戏谑使人百听不厌。同样的音型引出发展部，并且在其结尾时通过一个半音的、迷人地扩展了的上述戏谑的变奏，引向一个写出的柔板华彩乐段。某个在发展部大加渲染的、颇具斯卡拉蒂风格的修饰和一个热情、抒情的对比乐句（其分量尚不足以成为一个真正的第二主题）组成了这一乐章的主要内容。正是这个乐章以一种无拘无束、欢快欣喜的精神状态结束了海顿的奏鸣曲创作。

其他键盘乐器独奏作品

在克里斯塔·兰登的版本中，有三首奏鸣曲未被收入，但在帕斯勒/霍博肯版本中则全数收进了。《C大调奏鸣曲》（Hob.15）是对取自《C大调嬉游曲》（Hob.Ⅱ/12）的三个乐章的拙劣、令人可疑的改编，几乎不值一提。Hob.16是一部内容参差不齐得出奇的降E大调作品，作者不详（但肯定不是出自海顿之手）——它的第二、第三乐章很动人，只是有点稚嫩，而第一乐章有几个有趣的怪诞之处，尽管说不上是属于幻想曲性质的。Hob.17降B大调奏鸣曲，现在被认为是施瓦嫩伯格（J.G.Schwanenberg，或Schwanenberger）所作——肯定不是海顿风格的，但其三个乐章中不乏悦耳迷人之处。它显然是以J.C.巴赫的《降B大调奏鸣曲》Op.17/6为原型，但作为那一时期的作品，很值得研讨。

尽管本文篇幅有限，不能对海顿的作品作全面的探

索，但是如果对他的一些其他键盘乐作品略而不谈，则有失公允。不过，在讨论这些作品之前，我恳请从他的奏鸣曲中获益匪浅的诸位也了解一下他的钢琴三重奏。这些钢琴作品如同其奏鸣曲一样，备受人们的冷落，只有少数几首除外（而且仍然不全是最上乘的）。其原因可能部分是由于其中的大提琴部分在许多大提琴手看来是可有可无的——如果能够说服大提琴手们去演奏一下，就会发现完全不是这么回事，因为他们会认识到，其中的大提琴部分不仅在织体上是不可或缺的，而且其本身在艺术上也不乏引人入胜之处。在罗宾斯·兰登版本（属于多布林奇出版的《业余音乐爱好者》〔Diletto Musicale〕丛书）中，一共收进了四十五首钢琴三重奏，前后横跨海顿的大部分音乐生涯，其中最后几乎标明的创作日期在其最后几首奏鸣曲之后。这些三重奏中，至少有十几首杰作，了解了它们之后，对于理解海顿如何成为一位键盘乐作曲家是大有裨益的。

在剩下的几首键盘乐独奏作品中，包括几组变奏曲和一些短小的作品。在变奏曲中，几首 D 大调作品（Hob. XVⅡ/7）也作为第二乐章出现在海顿的《D 大调钢琴三重奏》（L. 15，但未收入霍氏版本中）里——这是一首相当稚拙的作品，作者是谁，尚不得而知。两首

动人的组曲是《C大调变奏曲》(Hob. XVⅡ/5)和《降E大调变奏曲》(Hob. XVⅡ/3)。那首《C大调变奏曲》既轻快又具装饰性，大部分是在乐器的高音区上演奏的。这两首乐曲是海顿在1790年为阿塔利亚而作的，目的是供业余钢琴家所用，通过第三变奏中的号角华彩音型和小调的第五变奏，使它们别具一格。最终变奏则使这组乐曲得以欢快地结尾。

在降E大调“用十二个变奏”(con 12 variazioni)一曲中所谓的小咏叹调更为优雅，其主题取自《弦乐四重奏曲》Op. 9/2中的小步舞曲。乐曲中时时可见精妙的莫扎特和声色彩，在当时似乎极为流行。埃布纳(Franz Eibner)在他的版本(由环球出版社出版)前言中提出，既然最终变奏的弹奏法是不确定的，演奏者可以反复一下使之圆满结束。这首曲子很动人，织体与装饰上的变化较之《C大调变奏曲》也许要小些，但是同样值得研究。还有一组规模更大的变奏曲，它们是G大调的(Hob. XVⅡ/2)，之后改为A大调的版本(Hob. XVⅡ/8)，在此版本中只有十二个变奏，而不是原先的二十个。这首乐曲比其他的几首更具有夏康舞曲的传统色彩——低音线条从头至尾保持不变，而在其之上，海顿用大量的不同手法处理了一个简单短小的主

题。从某种意义上说，它预示了贝多芬亦取材于夏康舞曲的《c 小调第 32 号变奏曲》，尽管海顿的这首乐曲被认为是于 1770 年以两个版本完成的。就我个人而言，我更喜欢 A 大调版本，但两者均令人兴奋、华丽多彩，其磅礴的气势和直率、宽厚之情足可与亨德尔的同类作品媲美。

海顿的各种短小作品大都很缓慢，其中一首简单但又美妙得令人难忘的《F 大调柔板》（Hob. XVⅡ/9）十分出众——它于 1786 年被出版，是一首可爱、宁静的曲子，尽管人们不知道它是否由另外一部作品改编或压缩而成的。《G 大调随想曲》（Hob. XVⅡ/1）则全然不同了：它有 368 个小节，是一首利都奈罗（ritornello）曲式，民歌《Acht Sauschneider Müssenseyn》在其中多次出现，形式多变。这首随想曲的创作年代为十七世纪六十年代初，它最为突出的特点之一就是运用了大量不同的调性，而且往往是以相似的方式用三度建立关系。海顿在这首早期作品中对左手部分的处理手法多得惊人，尽管这首曲子在当时很难在独奏会上演出（反复多了会令人疲惫不堪），但它很值得去仔细研究，不仅因为它反映了 C.P.E. 巴赫对于这类回旋曲式所给予的重大影响。

不过，海顿最上乘的两部各为一体的键盘乐作品仍当属《f 小调变奏曲》和《C 大调幻想曲》。后者是一个 3/8 拍的急板，作于 1789 年，其基本部分后来被用作《C 大调第 60 号奏鸣曲》“英国”的终乐章之主题。从形式上来说，它是一种自由奔放而又相当古怪的回旋曲，因为，尽管它全部取自在它之后出现的主要主题或某个琶音音型，其组织方式却使它听上去像是一个利都奈罗式的结构——几乎是随心所欲的即兴之作，便又显示了 C.P.E. 巴赫幻想曲的影响，后者在当时为同类作品树立了牢固的榜样。海顿的典型键盘乐风格，使人栩栩如生地联想到其他乐器的音色（例如在此作品中，一个号角般的乐句起着关键的收束作用），像以往一样地具有炫技特征——该作品首先是一个极具欣赏性的技巧展示。但是，它更为自由的经过句表面上的放任实际上受到严格的控制，而频繁的戏剧性转调则对于调性很有意义——不足为怪，这些转调往往出现在与三度有关系的调性之间（例如，在 D 大调出现一个延长，然后是一个降 B 大调中的爆发，或是为了利都奈罗式主题之故，到 E 大调之后随即又回到主调 C 上）。它自身完全可以当做一个满不错的演出曲目，也适合作为《英国奏鸣曲》的一个组成部分来演奏。奇怪的是，至今为止我

们的演奏大师们还未对它有所青睐。

尽管如此，《f小调变奏曲》却成了标准的保留曲目之一，虽然令人不解的是，该曲在表现上的深度常常被视为海顿作品中的一种“玩艺”而不是一种特色。这首乐曲的调子是忧伤、怀旧而非热情的，只是在长长的尾声里，才突然变成钢琴曲中最具悲剧性的强烈发泄（当然，在这么一首内心的、克制的作品末尾出现，效果更强烈），最后将悲哀失意之情荡涤一净（其中的空虚感由标有 *x* 的开放五度得以突出，这是个绝好的例子，说明海顿擅于用乐器渲染手法来提高乐曲的情感，这种空虚感又表现于在某处回到这个开放五度上，海顿的狂飙交响曲《e小调第 44 号》，即“悼念”，就是以此为结尾的）。这首变奏曲是海顿在 1793 年为普罗耶尔（Barbara von Ployer）而作，普罗耶尔是一位著名的钢琴家，莫扎特曾为她创作了两首协奏曲，K. 449 和 K. 453；这首变奏曲有三个不同的标题：“奏鸣曲”（作者亲笔手稿上的标题）、“小嬉游曲”（Un piccolo Divertimento，海顿的誊稿人埃尔斯勒的手稿）和“为大键琴或钢琴而作的变奏曲”（阿塔利亚的第一版）。如今，人们一般把它称作《用变奏弹奏的行板》或简单地叫做《f小调变奏曲》。其曲式是一个典型的双变奏

谱例 49

（bi-partite）结构，分为两部分的第一主题为 f 小调，同样也分为两部分的第二主题为 F 大调——两者不如以往那么关系密切，却更具互补性。这两个主题本身都十分美妙动听，尤其是第一主题（其中随处可见的附点节

奏，使之具有一种激昂的节奏感与额外的伤感兼而有之的特色），而两个主题的变奏都富于装饰性，既充满灵感又精妙难测，在第二个主要调性变奏之后，海顿原先增加了几小节的 F 大调主要华彩来结束这首乐曲——若不是他改变主意并给我们留下现在这个辉煌壮丽的尾声，这部作品肯定会逊色不少。是什么促使他给作品加上了这个尾声，我们无法得知。这个尾声的开头像是起始主题的一个反复，并且非常突然地转向，进入一个新的境界，但毫无疑问的是，他因玛丽安在 1793 年 1 月逝世而深受打击，而且很可能是丧友之痛对这个把该乐曲提高到伟大悲剧水准的热情结尾影响至深。f 小调这个调号时时被海顿用于具有特殊强度的作品之中（可以想到的有《f 小调第 49 号交响曲》，即“受难交响曲”，或《弦乐四重奏》Op.20/5），而且，在某种意义上，这首作品概括了他与这个调性的关系。他以这种无从缓解的阴暗心理结束一首作品，的确异乎寻常，不过它明确地表明了海顿情感力量的力度与深度。写出这类作品的人具有一种只有最伟大的艺术家才会有的对人的理解与同情心。

附　录：

作品编号对照表

调　　性	兰登编号	霍博肯编号	参阅页数
G 大调	L.1	Hob.XVⅠ：8	12
C 大调	L.2	Hob.XVⅠ：7	16
F 大调	L.3	Hob.XVⅠ：9	17
G 大调	L.4	Hob.XVⅠ：G1	19
G 大调	L.5	Hob.XVⅠ：11	20
C 大调	L.6	Hob.XVⅠ：10	21
D 大调	L.7	Hob.XVⅡ：D1	24
A 大调	L.8	Hob.XVⅠ：5	25
D 大调	L.9	Hob.XVⅠ：4	27
C 大调	L.10	Hob.XVⅠ：1	29
降 B 大调	L.11	Hob.XVⅠ：2	30

调性	兰登编号	霍博肯编号	参阅页数
A 大调	L.12	Hob.XVⅠ：12	33
G 大调	L.13	Hob.XVⅠ：6	35
C 大调	L.14	Hob.XVⅠ：3	39
E 大调	L.15	Hob.XVⅠ：13	39
D 大调	L.16	Hob.XVⅠ：14	40
降 E 大调	L.17		41
降 E 大调	L.18		42
e 小调/大调	L.19		44
降 B 大调	L.20	Hob.XVⅠ：18	46
(佚失)	L.21～27		49
D 大调	L.28	Hob.XⅣ：5	49
C 大调		Hob.XVⅠ：15	151
降 E 大调		Hob.XVⅠ：16	151
降 E 大调	L.29	Hob.XVⅠ：45	50
D 大调	L.30	Hob.XVⅠ：19	53
降 A 大调	L.31	Hob.XVⅠ：46	57

调　　性	兰登编号	霍博肯编号	参阅页数
g 小调	L.32	Hob.XVⅠ：44	64
c 小调	L.33	Hob.XVⅠ：20	67
D 大调	L.34	Hob.XVⅠ：33	80
降 A 大调	L.35	Hob.XVⅠ：43	81
C 大调	L.36	Hob.XVⅠ：21	82
E 大调	L.37	Hob.XVⅠ：22	83
F 大调	L.38	Hob.XVⅠ：23	84
D 大调	L.39	Hob.XVⅠ：24	85
降 E 大调	L.40	Hob.XVⅠ：25	88
A 大调	L.41	Hob.XVⅠ：26	89
降 B 大调		Hob.XVⅠ：17	151
G 大调	L.42	Hob.XVⅠ：27	92
降 E 大调	L.43	Hob.XVⅠ：28	93
F 大调	L.44	Hob.XVⅠ：29	95
A 大调	L.45	Hob.XVⅠ：30	98
E 大调	L.46	Hob.XVⅠ：31	99

调 性	兰登编号	霍博肯编号	参阅页数
b 小调	L.47	Hob.XVⅠ：32	101
C 大调	L.48	Hob.XVⅠ：35	106
升 c 小调	L.49	Hob.XVⅠ：36	107
D 大调	L.50	Hob.XVⅠ：37	109
降 E 大调	L.51	Hob.XVⅠ：38	110
G 大调	L.52	Hob.XVⅠ：39	113
e 小调	L.53	Hob.XVⅠ：34	114
G 大调	L.54	Hob.XVⅠ：40	118
降 B 大调	L.55	Hob.XVⅠ：41	116
D 大调	L.56	Hob.XVⅠ：42	117
F 大调	L.57	Hob.XVⅠ：47	118
C 大调	L.58	Hob.XVⅠ：48	121
降 E 大调	L.59	Hob.XVⅠ：49	123
C 大调	L.60	Hob.XVⅠ：50	130
D 大调	L.61	Hob.XVⅠ：51	138
降 E 大调	L.62	Hob.XVⅠ：52	141

郑世文/制表